الصورة البصرية

في شعر عثمان بكتاش الموصلي (ت 1222 هـ)

عمر حازم حامد محمد الجريسي



تقديم أ.د. شريف بشير أحمد



الصورة البصرية في شعر عثمان بكتاش الموصلي (ت 1222 هـ)

عمر حازم حامد محمد الجريسي - تقديم أ.د. شريف بشير أحمد



الصورةُ الشعريةُ في سياقِها التركيبيِّ بنيةٌ لغويةٌ بدلالةٍ موضوعيةٍ، ومُرتسمٌ جماليٌّ بألفاظٍ ورموزٍ وإشاراتٍ بقيمٍ جماليةٍ واقعيةٍ ومُتخيلةٍ، وتأويلُها وتفكيكُ عناصرِها مُغامرةٌ نقديةٌ تطبيقيةٌ؛ لكنَّ (الصورةَ البصريةَ) تقانةٌ أسلوبيةٌ تركيبيةٌ بخصوصيةٍ بنائيةٍ تستندُ فيها إلى عالمِ الحسِّ المرئيِّ خارجَ الذاتِ الواعيةِ، وتفسيرُها بمرجعيةٍ دلاليةٍ مُقترنةٍ بالإدراكِ والحدْسِ والرؤيةِ؛ يستوجبُ مهاراتٍ ذهنيةً مركبةً، ومفاهيمَ مُتجاورةً في الفهمِ والتأويلِ والسردِ يحضرُ فيها البصريُّ الماديُّ والمتخيلُ، والجماليُّ والموضوعيُّ المُتحققُ في عوالمِ الواقعِ والتراثِ والذاكرةِ؛ مما يجعلُ (الصورة البصرية في شعر عثمان بكتاش الموصلي) دراسةً أكاديميةً ناضجةً متماسكةً تتلازمُ فيها أنساقٌ تركيبيةٌ مُتجاورةٌ تستدعي سياقاتٍ تفسيريةً متوافقةً في الرؤيةِ والدلالةِ و مُنسجمةً مُتسقةً في النسقِ الموضوعيِّ والأفقِ الجماليِّ، والسردِ التحليليِّ. وبذلك تكون (الصورةُ البصريةُ) حقلًا تأمُّليًا أكثرَ وعيًا في الدلالةِ الحسيةِ، وأوسع حضورًا في السياقِ الشعريِّ، تستوجبُ أدواتٍ إجرائيةً مُتناميةً في الحفرياتِ التأويليةِ، وآلياتٍ متناسقةً في البحثِ عن الجماليِّ والموضوعي في شعر (عثمان بكتاش الموصلي).



ibsarBraillejo | ibsarbraillejordan@gmail.com

دار أمجد للنشر والتوزيع

طباعة ◆ نشر ◆ توزيع

daramjadbooks | amjadbooksdp | daramjadbooks

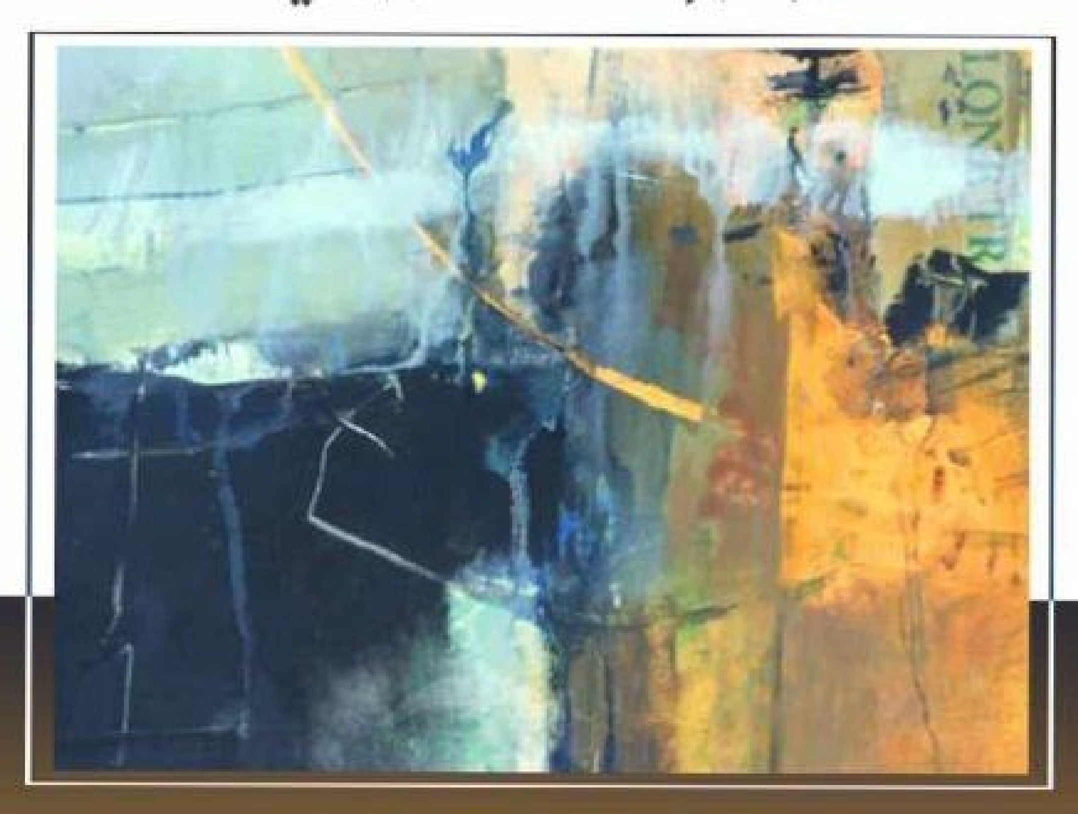
dar.amjad2014dp@yahoo.com | daramjadbooks@gmail.com

للتواصل و الإستفسار: +962796914632 +962799291702 +962796803670

الصورة البصرية

في شعر عثمان بكتاش الموصلي (ت 1222 هـ)

عمر حازم حامد محمد الجريسي



تقديم أ.د. شريف بشير أحمد





الصورةُ البصريةُ

في شعرِ عثمان بكتاش الموصليّ

(ت1222هـ)

الصورةُ البصريةُ

في شعرِ عثمان بكتاش الموصليّ

(ت1222هـ)

عمر حازم حامد محمد الجريسي

تقديم

أ.د. شريف بشير أحمد

الطبعة الأولى

2023م



دار امجد للنشر والتوزيع

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (/ /)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب

عنوان الكتاب: الصورةُ البصريةُ في شعرِ عثمان بكتاش الموصليّ (ت1222هـ)

تأليف: عمر حازم حامد محمد الجريسي

بيانات النشر: عمان، دار أمجد للنشر والتوزيع ، 2023

رقم التصنيف:

الواصفات:

ردمك : ISBN:978-9923-39- -





kafaat.almaerifa kafaat.almaerifa@gmail.com
+962796803670 +962799291702 +962796914632

ثبت المحتويات

تقديم

(دراسةٌ نقديةٌ برؤيةٍ منهجيةٍ تأويليةٍ)

أ.د. شريف بشير أحمد

الصورةُ الشعريةُ في سياقِها التركيبيِّ بنيةٌ لغويةٌ بدلالةٍ موضوعيةٍ، ومُرتسمٌ جماليٌّ بألفاظٍ ورموزٍ وإشاراتٍ بقيمٍ جماليةٍ واقعيةٍ ومُتخيلةٍ، وتأويلُها وتفكيكُ عناصرها مُغامرةٌ نقديةٌ تطبيقيةٌ؛ لكنَّ (الصورةَ البصريةَ) تقانةٌ أسلوبيةٌ تركيبيةٌ بخصوصيةٍ بنائيةٍ تستندُ فيها إلى عالمِ الحسِّ المرئيِّ خارجَ الذاتِ الواعيةِ، وتفسيرُها بمرجعيةٍ دلاليةٍ مُقترنةٍ بالإدراكِ والحدْسِ والرؤيةِ؛ يستوجبُ مهاراتٍ ذهنيةً مركبةً، ومفاهيمَ مُتجاورة في الفهمِ والتأويلِ والسردِ يحضرُ فيها البصريُّ الماديُّ والمتخيلُ، والجماليُّ والموضوعيُّ المُتحققُ في عوالمِ الواقعِ والتراثِ والذاكرةِ؛ مما يجعلُ (الصورة البصرية في شعر عثمان بكتاش الموصلي) دراسةً أكاديميةً ناضجةً متماسكةً تتلازمُ فيها أنساقٌ تركيبيةٌ مُتجاورةٌ تستدعي سياقاتٍ تفسيريةً متوافقةً في الرؤيةِ والدلالةِ و مُنسجمةً مُتسقةً في النسقِ الموضوعيِّ والأفقِ الجماليِّ، والسردِ التحليليِّ. وبذلك تكون (الصورةُ البصريةُ) حقلًا تأمُّليًّا أكثرَ وعيًا في الدلالةِ الحسيةِ، وأوسع حضورًا في السياقِ الشعريِّ، تستوجبُ أدواتٍ إجرائيةً مُتناميةً في الحفرياتِ التأويليةِ، وآلياتٍ متناسقةً في البحثِ عن الجماليِّ والموضوعي في شعر(عثمان بكتاش الموصلي).

وأُدركُ أنَّ (الصورة البصرية) محكومةٌ سياقيًّا وتحليليًّا بسلسلةٍ من القيودِ الحسيةِ، ومُحاطةٌ بأفواجٍ مُتشابكةٍ من التراكماتِ التراثيةِ، والصيغِ اللغويةِ المتداولةِ؛ لكنَّ (عمر حازم) بكفاءتِه ووعيِه وقراءاتِه ورؤيتِه الهادئةِ المتزنةِ تمكنَ بأناةٍ وحنْكةٍ من الكشفِ عن

جمالياتِها، والبوحِ الشغوفِ بخبايا المسكوتِ عنهِ في أبنيتها وتراكيبها؛ فأضافت لغتُه الماتعةُ السلسةُ إلى مُصطلحِ (الصورة البصرية) قيمًا جماليّةً مدعومةً بتأويلاتٍ موضوعيةٍ أوجدَ بها بناءً تلازميًّا مُـتناميًا بين الرؤيةِ الموضوعية والصورةِ البصريةِ في منظومة (عثمان بكتاش الموصلي) بوصفهِ شاعرًا مُـتألقًا مُـتأنقًا من شعراءِ العراقِ في العصر العثمانيِّ، وشاعرًا بارزًا من شعراءِ الموصلِ في عهدِ الأسرة الجليليةِ في القرن الثاني عشرَ للهجرة.

وفرضتْ حركيةُ (الصورة البصريةِ) بآفاقها الحسيةِ ومُغذياتِها الواقعية المرئيةِ على الباحث (عمر حازم) تصوراتٍ فكريةً منهجيةً تتواشجُ فيها العلاقةُ المُتلازمةُ بين الصورةِ الشعريةِ والرسمِ والتصويرِ من جانبٍ، وبين النقدِ الأدبيِّ من جانبٍ ثانٍ؛ إذ قدَّمَ مسردًا واعيًا عن جدليةِ العلاقةِ الحسيةِ المُتمرئية التي تجتمعُ فيها الآفاقُ البصريةُ في عالمِ الفن الشعريِّ عند (عثمان بكتاش الموصلي)؛ وكان موفقًا في تبيان تقاناتِ الصورةِ البصريةِ في نتاجهِ الإبداعيِّ الذي تجسَّدَ صورةً جماليةً وموضوعيةً وإنسانيةً كليةَ التركيب شموليةَ التأويلِ بخصوصيةٍ في التبويبِ والترتيبِ المنهجيِّ.

ويُدركُ المُتلقي الحصيفُ أنَّ (عمر حازم) كان يبحثُ عن البنيةِ العميقةِ في (الصورة البصريةِ في شعر عثمان بكتاش الموصلي) مُتجاوزًا البنيةَ السطحيةَ، ومُتجاهلًا التوصيفَ التقليديَّ المُستنسخَ للموضوعاتِ الشعريةِ المألوفةِ، وعابرًا سلسلةَ الأقوالِ المكرَّرةِ المُتداولةِ في الشرحِ النثريِّ المُميتِ لجماليات الفن الشعريِّ الذي تقتلُه الأحكامُ المُسبقةُ الجاهزةُ؛ إذ وظَّفَ أقوالًا نقديةً منهجيةً، ونقولاتٍ فكريةً فلسفيةً في سياقِ الكشفِ

التأويليِّ عن ماهية (الصورة البصرية) في رحلةِ البحثِ الأكاديميِّ الرصينِ عن أغوارِ الشخصيةِ والحدثِ وتحولاتِ الزمنِ في عالمِ الطبيعةِ والمرأة.

ويتجولُ الباحث (عمر حازم) في مسالكِ (الصورة البصريةِ) بخطواتٍ إجرائيةٍ مُتهاديةٍ في أروقةِ الخطابِ النقديِّ المعرفيِّ المُنفتحِ على مرجعياتٍ فكريةٍ وقيمٍ جماليةٍ، وأنساقٍ مُتشابكةٍ برؤيةٍ مُتوازنةٍ، وأسلوبٍ مُتسقٍ سلسٍ يخلو من التقعُّرِ والفوضويةِ، ويحتكمُ إلى الموضوعيةِ، والتفاعليةِ بين مفهومِ المصطلحِ ودلالاتهِ، وبين حيويةِ التراكيبِ اللغويةِ في شعر (عثمان بكتاش الموصلي)؛ تحدو به الأمانةُ العلميةُ، ونزاهةُ الفكرةِ، ونقاوةُ العبارةِ؛ في زمنٍ كثرتْ فيه وسائلُ السَّلخِ والنَّسخِ والتكرارِ الفجِّ، والسطوِ الفكريِّ على جهودِ الفضلاءِ، فضلًا عن السرقةِ القبيحةِ العقيمةِ من نتاجاتِ نقادٍ وباحثينَ أكفياء بالمُناورة والمُراوغة والتدليس.

وتُعدُّ (الصورةُ البصريةُ في شعر عثمان بكتاش الموصلي) مُمارسةً نقديةً تطبيقةً رائدةً وأصيلةً ومُبتكرةً في الكشفِ الدلاليِّ عن مُرتكزاتِ المفهومِ والسردِ اللغويِّ في سياقِ التعبيرِ التأويليِّ عن مُقوماتِ الشخصيةِ الشِّعريةِ، ومُحركاتِ الثقافةِ ومرجعياتها في الموصلِ في العصر العثماني الذي كان عصرًا ثقافيًّا تبلورتْ فيه مُقوِّماتُ الإحياءِ والإبداعِ في الشعرِ العراقيِّ الذي تشكَّلتْ فيه أنماطٌ شعريةٌ مُستحدَثةٌ، وتمظهرتْ في سياقاتهِ موضوعاتٌ شعريةٌ بقيمٍ إنسانيةٍ وعقائديةٍ تتصفُ بالجدةِ والحيوية.

وأثبتَ الباحث (عمر حازم) أنَّ شعر (عثمان بكتاش الموصلي) صورةٌ بصريةٌ مُتنوعةُ المصادر والمُغذياتِ، متلونةُ الأنساقِ والسياقاتِ، متعددةُ الرؤى والمرجعيات؛ تُغذيها رؤيةٌ موضوعيةٌ تستندُ إلى عوالمِ الحسِّ والوجودِ والطبيعةِ، وأدركَ أنَّ (الصورة

البصرية) جوهرٌ من جواهرِ البناءِ الشعريِّ – الجماليِّ في المنظومةِ الشعريةِ العراقيةِ في العصر العثمانيِّ، وقيمةٌ جماليةٌ بروافد إنسانيةٍ في الشعرِ الموصليِّ في القرن الثاني عشر للهجرةِ؛ ولا سيما في منظومة (عثمان بكتاش الموصلي) التي تقومُ تراكيبُها على التناسبِ والتقابلِ والتفاعل، بعد أنْ وظَّفَ شخصيات الأسرةِ الجليلية من الولاة والأمراء والقادةِ الفاعلين البارزين في المجتمع الموصليِّ الذين أسهموا في البناءِ الحضاريِّ والفكريِّ لمدينة الموصل قرنًا حافلًا بالمُنجزاتِ الثقافية، كما وظَّف الباحث(عمر حازم) الرؤية الموضوعية والحركةَ واللونَ توظيفًا متلازمًا ومتجاورًا بتناسقٍ في السرد والتأويلِ في تأويل (الصورة البصرية) مُدركًا أنَّ الشاعر(عثمان بكتاش) يتحدثُ عن شخصياتٍ وأحداثٍ لها وجودٌ واقعيٌّ في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة، وموضوعاتٍ لها حضورٌ في الذاكرةِ الوجدانيةِ والحسيةِ.

وربط الباحث(عمر حازم) بين الصورة البصرية والشخصية الجليلية بوصفها شخصية سياسيةً قياديةً وإنسانية واعيةً تمتلكُ سلطةً نافذةً ووعيًا ثقافيًّا مُتناميًا في مدينة الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة؛ وأدركَ أنها شخصيةٌ مُنفتحةٌ على محيطها الإنسانيِّ بالتفاعلِ والتواصُل والمُثاقفةِ؛ مُستوعبًا عوالِمَ التواشجِ بين الشاعر والصورةِ والموضوعِ بعوالِمِه المُتعددةِ: عالِمِ الشخصيةِ السياسيةِ، وعالِمِ الإنسانِ في وجودِهِ الواقعيِّ، وعالِمِ الشعرِ الذي يجنحُ إلى عالِمِ الحسِّ، ويجمعُ أشتاتَه في بوتقةِ الصورةِ البصريةِ.

وتجسَّدتْ كفاءةُ (عمر حازم) في مُغادرةِ العُـنواناتِ المُكررةِ، والرغبة في مخاضاتٍ تأويليةٍ تُشكِّلُ إضافةً لغويةً في الفكرِ النقديِّ المُتحمورِ حول الصلةِ التكوينيةِ بين الموضوعِ والشخصيةِ والصورةِ البصريةِ في سياقِ التركيبِ المُتلازمِ، والسياقِ المُتساندِ،

واللوحاتِ المُتجاورةِ في شعرِ (عثمان بكتاش الموصلي). وقدَّم الباحثُ مسردًا تتحرَّكُ فيه الشخصيةُ الجليليةُ في بؤرٍ شعريةٍ بصريةٍ أقامتْ حُزمًا من الألوانِ واللوحاتِ التي تجمعُ بين البصريِّ المرئيِّ و بين المُتخيَّل الجماليِّ؛ لصياغةِ صورةٍ بصريةٍ تتراقصُ فيها القيمُ والألوانُ، وتتحركُ الموجوداتُ في صعيدٍ شعريٍّ يحتكمُ إلى الرؤيةِ الجماليةِ والفكرِ النقديِّ في السردِ والتفسيرِ وصولًا إلى تقديمِ خطاطةٍ تأويليةٍ تكشفُ جمالياتِ الصورةِ البصريةِ في عوالمِ الطبيعةِ الربيعيةِ، وخوالجِ الذاتِ الواعيةِ التي تجنحُ إلى عالمِ المرأةِ وصولًا إلى تحقيقِ التوازنِ الموضوعيِّ، والتوافقِ النفسيِّ، والراحةِ الوجدانيةِ في عالمِ الصورةِ البصريةِ في (شعر عثمان بكتاش الموصلي) المُمتلئ بالمُغذياتِ الحسيةِ، والرُّؤى المُتحرِّكة.

وأستطيعُ القول بأمانةٍ أكاديميةٍ: إنَّ (عمر حازم) قدم رؤيةً واعيةً ناضجةً عن أبرز شاعرٍ موصليٍّ من شُعراء القرن الثاني عشر للهجرةِ، تحدو به الأمانةُ العلميةُ النقيةُ، وتسيرُ في سياقاتِهِ اللغويةِ الدقةُ التركيبيةُ، والفصاحةُ، وسلاسةُ التعبيرِ، والمهارةُ والموضوعيةُ في زمنَي الضبابِ والضياءِ؛ وأثبتَ وفاءً لفظيًّا وسلوكيًّا لأستاذِهِ ومُشرفِهِ الذي منَحه الثقةَ الأدبيةَ في زمنٍ كثرتْ فيه الأباطيلُ، وأظهرَ حرصًا أكاديميًّا عرضَ فيه (الصورة البصرية) بثوبٍ مُنمنمٍ مُزركشٍ بهيٍّ..

المُـقـدِّمةُ

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله الذي أنارَ ليَ طريقَ العلمِ والهدايةِ بالعقلِ السليمِ، والفهْمِ القويمِ، والإدراكِ الوفيرِ بعدما كان صعبَ المنالِ، وعْرَ المسالكِ، والصلاةُ والسلامُ على سيدنا محمدٍ وعلى آلهِ وأصحابهِ أجمعين.

إن الشاعرَ عثمان بكتاش الموصليَّ (ت 1222هـ) من أبرزِ شعراءِ العراقِ في العصرِ العثمانيِّ، نبغتْ شاعريَّتُه، وذاعتْ شهرتُه في الموصلِ في النصف الثاني من القرن الثاني عشرَ للهجرة والربعِ الأولِ من القرنِ الثالث عشرَ للهجرةِ، فكانت اللغةُ العربيةُ الفصيحةُ مزدهرةً ومنتشرةً، وكانت الحركةُ العلميةُ والثقافيةُ في أوجِ رُقيها في الموصل ومن شواهدِ نشاطِها الأدبيّ والشعريِّ الملحوظِ قوافلُ الوافدين إليها، وحلقاتُ التعلمِ والتعليمِ، ومدارسُها الزاخرةُ بأبنائها ومُدرسيها، وكثرة الأدباء والشعراء والفقهاءِ فيها. وبعد حوارٍ علميٍّ ونقديٍّ مع أستاذي الدكتور شريف بشير أحمد أشارَ عليَّ بأن يكونَ الشاعرُ موضوعًا للدراسة الأكاديميةِ برؤيةٍ نقديةٍ، وآفاقٍ جماليةٍ تطبيقيةٍ، وأغراني بقراءةِ ديوانهِ المُحققِ تحقيقًا علميًّا أكاديميًّا قراءةً متأنيةً واعيةً فاحصةً [1] فكانَ له فضلُ السَّبقِ في اختيارِ (**الصورة البصرية في شعر عثمان بكتاش الموصلي**) دراسةً نقديةً، وعنوانًا أكاديميًّا متماسكًا، ومنهجًا تطبيقيًّا لجودةِ شعرهِ وغزارتهِ، وتعددِ موضوعاتهِ، ولامتلاكهِ

* حقق الديوان أ.د.أحمد حسين الساداني سنةَ 1996م، تحقيقًا علميًا أكاديميًا بأطروحته للدكتوراه في كلية الآداب – جامعة الموصل التي عنوانها: ديوان عثمان بكتاش الموصلي(ت1222هـ)، بإشراف الشيخ العلامة أ.د.عبد الوهاب محمد علي العدواني وظهرت في التحقيق شخصيةُ المحققِ الذي يتمتَّعُ بالأمانة العلمية، و الرؤيةِ المنهجيةِ في التدقيقِ والتوثيق.

تجربةً شعريةً ناضجةً واعيةً، وبراعتِه التركيبيةِ والتشكيليةِ بالصورةِ الحسيةِ البصريةِ، ولمكانتهِ المائزةِ بين شعراءِ عصرهِ ومدينتهِ في كنفِ الأسرة الجليلية. وبعد قراءةِ الديوانِ قراءاتٍ مُتعددةً أدركتُ القيمةَ الأدبيةَ والثقافيةَ للشاعرِ ولعنوانِ الدراسةِ معًا فرغبتُ في السياحةِ الأكاديميةِ في شعرِ شاعرٍ عراقيٍّ من العصر العثماني بمرجعياتٍ ثقافيةٍ تبلورتْ في الموصل بسياقاتٍ وأنساقٍ إبداعيةٍ.

و(الصورةُ البصريةُ) في تشكيلاتِها وموضوعاتِها وتجلياتِها وأنساقِها مسردٌ من مساردِ البناء الشعريِّ ومدخلٌ من مداخلِ النقدِ التطبيقيِّ الجماليِّ في دراسةِ شِعرِ عثمانَ بكتاش الموصلي ومُصطلحٌ تداوليٌّ في الدراساتِ الأدبيةِ والنقديةِ الحديثةِ، و قيمةٌ جماليةٌ مرئيةٌ ومُتخيَّلةٌ، ونمطٌ من أنماطِ التراكيبِ اللغويةِ، وشكلٌ من أشكالِ الصورةِ الحسيةِ بآفاقها الموضوعيةِ التي تُطبَّقُ على الشعرِ العراقيِّ في العصرِ العثماني. والناظرُ إلى الصورة البصريةِ يجدُ أنها شكلتْ بؤرةً واقعيةً حيويةً في آفاقها الحسيةِ العيانيةِ في الشعرِ الموصليِّ في القرنين الثاني عشرَ والثالث عشر للهجرةِ فتميزت عند الشاعرِ بالحيويةِ والجماليةِ إذ وظَّفها توظيفًا بصريًا مُتناميًا لأنَّ العينَ هي أساسُ الحواسِّ بل هي عمود الحواسِّ فلا حاسة تفضلُها ولها السبقُ بين الحواسِّ وبها نميِّزُ بين الإيقاعاتِ اللونيةِ والإشعاعاتِ الضوئيةِ والسياقاتِ الحركيةِ لأنَّ الشاعرَ اعتمد اعتمادًا كبيرًا على السياقِ البصريِّ التصويريِّ؛ ليتمكنَ من إيصالِ صوره ورؤيتِهِ وفكرتِه، وما يرغبُ فيه إلى الآخر بالصورةِ البصريةِ الأكثرِ تأثيرًا ورؤيةً إذ يتخذُ من المادياتِ الساكنةِ والمُتحركةِ أداةً تصويريةً، يصوِّرُ بها ما يشاءُ من الصورِ بإشاراتِه اللونيةِ وأشكالِهِ البصريةِ لكسرِ أفقِ التوقعاتِ الذهنيةِ عند المُتلقي.

وقد وقفتُ بعنايةٍ وأمانةٍ على مجموعةٍ من المصادرِ الرئيسةِ التي كانت تنيرُ طريقَ رسالتي في دراسةِ شاعرٍ من شعراءِ الموصلِ في العصرِ العثماني أبرزُها الديوانُ المحققُ غيرُ المطبوعِ، والمؤلفاتُ المطبوعةُ **لأستاذي المشرف أ.د. شريف بشير أحمد** المتخصص في الشعرِ العراقي في العصر الوسيط والعثماني:

* الشعرُ العربيُّ في العراق في القرن الحادي عشرَ للهجرة (دراسةٌ نقديةٌ – أسلوبيةٌ).

* الشعرُ في الموصل في القرن الثاني عشرَ للهجرة(قراءةٌ في الرؤيةِ الموضوعية والتشكيل الشِّعري).

* الطبيعةُ (جمالياتُ الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصليِّ في القرن الثاني عشر للهجرة.

* الصورةُ البصريةُ والرؤيةُ الموضوعية: قراءةٌ تناصيةٌ في شعر شهاب الدين الموسوي (ت1087هـ).

* الشعرُ العراقيُّ في العصرِ الوسيط والعثماني (حيويةُ الرؤية والمُصطلح).

وقد بُنيتْ مفاصلُ الدراسةِ على تمهيدٍ مسبوقٍ بالمقدمةِ، وفصلين متبوعينِ بالخاتمةِ تمحورَ التمهيدُ حولَ مرتكزينِ هما: ((الصورةُ البصريةُ مُصطلحًا نقديًّا)) بتقديمِ مفاهيمَ نظريةٍ للصورةِ البصريةِ التي حضرتْ في السياقاتِ التنظيريةِ في النقد الحديث الذي أفردَ مساحاتٍ سرديةً للصورةِ الحسيةِ في سياقِ التقديمِ للصورةِ الشعريةِ بمنطلقاتٍ منهجيةٍ مختلفةٍ، و((عثمانُ بكتاش الموصليُّ، سيرةُ حياةٍ ومسيرةُ إبداعٍ)) بسردِ جوانبَ مضيئةٍ في حياةِ الشاعرِ ومسيرتهِ وصلاتِه بالأُسرةِ الجليليةِ التي حكمَ أبناؤها الأوفياءُ الأُصلاءُ

ولاية الموصلِ في العصر العثماني قرنًا من الزمنِ أظهروا فيه كفاءةً وقيادةً وحكمةً بقيمٍ إنسانيةٍ وأخلاقيةٍ.

وكشفَ الفصلُ الأولُ عن (الصورة البصريةِ والشخصية السلطوية الجليلية) إذ برزت العلاقةُ الموضوعيةُ والفكريةُ والجماليةُ بين الصورةِ البصريةِ والشخصية الجليليةِ بوصفها علاقةً مترابطةً متشابكةً لأن الشخصية الجليليةَ كانت شخصيةً سياسيةً واجتماعيةً و ثقافيةً فاعلةً في الموصلِ، ولأنَّ الصورة البصريةَ أداةُ الشاعرِ الملونةُ والمتلونةُ التي يوظفُها في رسمِ ملامحِ الشخصيةِ وسماتِها وصفاتها، وما تقعُ عليه عينه بتحويلِ الألوانِ والحركاتِ والسكناتِ والأفكارِ والقيمِ إلى صورٍ بصريةٍ تؤثرُ تأثيرًا مباشرًا بالآخر فضلًا عن الجماليات اللونيةِ والضوئيةِ التي وظَّفها الشاعرُ توظيفًا بصريًّا في إبرازِ سماتِ الشخصيةِ السلطوية. وحضرتْ الصورةُ البصريةُ في تجسيدِ شخصيةِ سليمان باشا الجليلي، وشخصيةِ محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي، وشخصياتٍ جليليةٍ لها حضورُها الحيويُّ سياسيًّا وثقافيًّا مثل محمد أمين باشا بن حسين باشا الجليلي، وشخصية نعمان باشا الجليلي، وشخصيةُ عثمان بن سليمان باشا الجليلي إذ وصفهم الشاعرُ وصفًا مجازيًّا بالملوكِ للتعظيمِ والتوقيرِ وربط بين أزمنةِ السِّلمِ والحربِ، وخصالِ المروءةِ والكرمِ، وصفاتِ البطولةِ والبسالةِ في الحربِ مما جعلَ الصورةَ البصريةَ تتجسدُ في مشاهدَ مُتحركةٍ ذهنيًّا وواقعيًّا بالتركيبِ الشعريِّ.

وجاءَ الفصل الثاني في(الصورة البصريةِ وعالمُ المرأةِ، وجمالياتُ الطبيعة) إذ مثَّلت المرأةُ بمقوماتِها الحسيةِ، وعالمِها الإنسانيِّ، وحضورِها الماديِّ مثلتْ عالمًا موضوعيًّا، وسياقًا بصريًّا في عالمٍ حسيٍّ جسَّده الشاعرُ بالصورةِ البصريةِ التي أظهرت القيمَ الجمالية

للمرأةِ بالرؤيةِ والمشهدِ في اللحظةِ التي يستحضرُ فيها الشاعرُ المرأةَ من عالمِ الواقعِ إلىٰ عالمِ الشعرِ إذ رسمَها رسمًا بصريًّا باللغةِ المجازيةِ بعد أنْ أدركَ بحسِّه الإبداعيِّ ورؤيتِه البصريةِ عناصرَ التوازنِ والتماسكِ التركيبيِّ والتصويريِّ بين الخيالِ والشعرِ، والصورة البصريةِ وجمالياتِ الطبيعةُ فأبرزَ عوالمَ الجمالِ في الروضياتِ التي تبلورتْ نمطًا حسيًّا، ومُدركًا بصريًّا، يجسدُه الشاعرُ بصورِه ومشاهدِه تعبيرًا عن كوامنِ النفسِ الإنسانية بآفاقٍ تصويريةٍ ورؤيةٍ موضوعيةٍ.

ومن مِحرابِ التواضعِ الأخلاقيِّ والعرفانِ بالجميلِ، و حفظِ الأمانةِ العلميةِ أقفُ إجلالًا واحترامًا لمن صوَّبَ رسالتي تصويبًا علميًّا وأكاديميًّا، وقوَّمَها تقويمًا منهجيًّا مُتتابعًا مُتلاحقًا، بعدما كَثُرتْ عثراتُها، وتبعثرتْ زلاتُها، وكان قلُمه وفكرُه ومنهجُه حاضرًا حُضورًا مُستديمًا ليلاً ونهارًا **أستاذي الدكتور شريف بشير أحمد** الذي أشرفَ علىٰ هذه الدراسةِ، واختار شاعرَها وعنوانَها من جملةِ الشعراءِ في القرن الثاني عشر للهجرةِ في الموصل في العصرِ العثماني، وكانت مكتبتُه الأدبيةُ الشخصيةُ معيَ في حلِّي وترحالي، أحملُ منها ما أشاءُ، وكان في الأوقاتِ جميعها سباقًا في اقتناءِ الكتبِ التي تخدمُ دراستي وقبل أنْ يقعَ نظري علىٰ الكتاب يكونُ بين يديَّ فقد كان لي أبًا وأستاذًا في زمنِ الضبابِ جزاهُ الله عني خيرَ الجزاءِ. والشكرُ والوفاءُ والبرُّ المُستديمُ موصولٌ لَمَنْ أرضاني اللهُ فيه وبه (والدي) قرةُ عيني، أكرمَه الرحمنُ بالجنةِ والنعيمِ.. ومن الله التوفيقُ والسدادُ والرشادُ...



أولًا: الصُّورةُ البصريةُ مُصطلحًا نقديًّا

ثانيًا: عثمان بكتاش الموصليُّ (سيرةُ حياةٍ ومسيرةُ إبداعٍ)

(1)

أولًا: الصُّورةُ البصريةُ مُصطلحًا نقديًا:

الصُّورةُ البصريةُ قيمةٌ فكريةٌ وجماليةٌ مرئيَّةٌ، ونمطٌ لُغويٌّ تركيبيٌّ من أنماطِ الصُّورةِ الحسيةِ بآفاقِها الموضوعيةِ التي تُوظِّفُ في بنيتِها التشكيليةِ ((الحواسَّ ومُدركاتِها لما لها من أهميةٍ كبيرةٍ في تشكيلِ الصُّورةِ، لأنَّ الإحساسَ بدايةُ الفهمِ والتأويلِ إذ تتكوّنُ الصورةُ في ذهنِ المُتلقي الذي يستقبلُها بما يُماثلُها حسيًّا بعد أن يُناسِبَ الشاعرُ بين جزئياتِها بطريقةٍ متفاعلةٍ مُنسجمةٍ))[1] في الفكرةِ والرؤيةِ والدلالةِ والمشاهدِ المُصوَّرةِ، والعوالمِ المُتحرِّكةِ نظرًا لوجودِ ((أنماطٍ متعددةٍ من الصُّور في الشعرِ فهناك النمطُ البصريُّ، والسمعيُّ، والذوقيُّ، والشَّميُّ، واللمسيُّ والحركيّ))[2] فالنمطُ الصُّوريُّ البصريُّ في حقيقتِهِ المرئيةِ والذهنيةِ المُتخيَّلةِ تكونُ الرؤيةُ الحسيةُ فيه عمودَ الصُّورةِ الشِّعريةِ، وأساسَ بنائها السياقيِّ لأنها((تُـقدّمُ إلى المُتلقي صورًا مرئيةً، يُعادُ تشكيلُها سياقيًّا بتغييراتٍ مُناسبةٍ مع الرؤيةِ الحقيقيةِ التي تتسرّبُ فاعليَّتها إلى المُخيّلةِ ببصيرةِ الذهنِ))[3]، في لحظةِ البناءِ اللغويِّ، والتشكيلِ الصوريِّ الجماليِّ والموضوعيِّ.

إنَّ أصلَ الصورةِ في عالمِ النقدِ والتأويلِ، وجوهرِ الإبداعِ الأدبيِّ يتجسَّدُ في حقيقتِه الذهنيةِ والفكريةِ والمجازيةِ في ((مظهرٍ حسيٍّ شكليٍّ يكونُ قادرًا على التعبيرِ عن عالمٍ من

---

(1) الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفري: مروة فوزي محمد صالح، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.د. شريف بشير أحمد، كلية الآداب جامعة الموصل، 2017م، ص7.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992 م، ص310.

(3) الصورة في شعر ابن دانيال الموصليّ: مُلبي أحمد فتحي عيدان، رسالة ماجستير، بإشراف أ.د. شريف بشير أحمد، كلية الآداب جامعة الموصل،2012م، ص63.

الدوافعِ والانفعالاتِ والمعاني))[1]فالحسيةُ في سياقاتِها وأنساقِها ودلالاتِها ورموزِها الإشاريةِ والواقعيةِ مقياسُ جَمالياتِ الصُّورةِ بمفاهيمِها وأنماطِها وأطوارِها كافةً، ومن خلالها يُكوّنُ الشاعرُ رُؤاهُ ومشاهدَهُ وصورَهُ بدلالاتٍ فكريةٍ، وآفاقٍ مجازيةٍ، ونسقٍ تركيبيٍّ تفاعُليٍّ، ورؤيةٍ موضوعيةٍ شعريةٍ لها((القدرةُ على استدعاءِ صورِ الإحساساتِ السابقة بمختلفِ أشكالها)) [2] في اللحظةِ التي يستقبلُها المُتلقي بإدراكٍ حسيٍّ مُماثلٍ مُتناظرٍ معها فتكون هذه الحاسَّةُ الفاعلةُ بمثابةِ ((القدرةِ العقليةِ النشيطةِ على تكوينِ الصورةِ والتطوراتِ الجديدةِ))[3] التي تُستحْضَرُ في البناءِ والتشكيلِ. والحواسُّ في حقيقَتِها الواقعيةِ والنفسيةِ والأدبيةِ، ووظيفَتِها الذهنيةِ، وطاقتِها الخياليةِ تُشكِّلُ جواهرَ الرؤيةِ البصريةِ، وفضاءاتِها الشِّعرية لأنَّ((قوةَ التخييلِ تتمكّنُ من الجَمعِ بين الأشياءِ المُتباعدةِ التي لاتربطُ بينهما علاقةٌ ظاهرةٌ، فتوقعُ الائتلافَ بين أشدِّ المُختلفاتِ تباعدًا، وتُلغي حُدودَ الزمانِ، وأُطرَ المكانِ))[4] بين المسافاتِ المُتباعدةِ، والأمكنةِ المُتنافرةِ، فالخيالُ والحواسُّ والوجدانُ والوعيُ الفكريُّ والجماليُّ مُشتركونَ، ومُتشابكونَ في صياغةِ بنيةِ الصُّورةِ البصريةِ موضوعيًّا وجماليًّا ((لأن الوظيفةَ الأساسيةَ للصورةِ هي تصويرُ العالمِ الداخليِّ للشاعر))[5] الذي يتفاعَـلُ مع العالمِ الخارجيِّ فيبدو ((الطابعُ الأعمُّ للصورةِ هو كونها مرئيةً، وكثيرٌ من الصُّورِ التي تبدو غيرَ حسيةٍ لهامع ذلك في

---

[1] في تشكيل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية معاصرة): عبدالقادر الرّباعي، الأهلية للنشر والتوزيع،، عمّان، الأردن، ط1، 1998م، ص164.

[2] التصوير الفني في شعرالعميان: جهاد رضا،اتحاد الكتّاب العرب،دمشق، سوريا، 2011م، ص 14.

[3] عصر الصورة السلبيات والإيجابيات: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2005م، ص20.

[4] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص38.

[5] عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، ط4، 2002م، ص91.

الحقيقة ترابطٌ مرئيٌّ))[1] مع الموجوداتِ والكائناتِ خارجَ الذاتِ حقيقةً واقعيةً أو تخيُّلًا ذهنيًّا.

وعندما يُصوِّرُ الشاعرُ في النصِّ عالمَ الموجوداتِ الماديةِ والمعنويةِ، وعوالمَ الطبيعةِ بأفلاكِها ورياضِها وتضاريسِها ومياهِها فإنَّه يُطوِّعُ في ذهنِه وخيالِه بمهارةٍ وكفاءةٍ إبداعيةٍ ((لغةً حسيةً، لاتُصبحُ فيها الكلماتُ مجردَ إشاراتٍ أو علاماتٍ وإنما تُصبحُ مجموعةً من المُثيراتِ الحسِّيةِ، تُثيرُ في ذهنِ المتقلِّي صورًا أو إحساساتٍ، تُحركُ انفعالاتهِ ومشاعره))[2]، فاللغةُ التداوليةُ الكتابيةُ، و اللغةُ الشِّعريةُ المجازيةُ في أصلِها الشفاهيِّ المنطوقِ حسيّةٌ سمعيّةٌ ((شعوريةٌ خياليةٌ فهي محكومةٌ بالعواطف البشريةِ الأساسية))[3] إذ ينقلُ الشاعرُ بها مسموعاتهِ المُتباينةَ بألفاظِه وتراكيبِه المجازيةِ، ووعيهِ وشاعريتهِ فيكوِّنُ صورةً حسيةً ((تحملُ في تضاعيفها غايةً واحدةً تتركزُ في تقديمِ الأفكارِ مُصورةً عبرَ الحسِّ بما يتوافقُ مع بواعثِ القولِ، ومُقتضى حالِ المُخاطبِ، فكانت الصورةُ الحسيَّةُ قريبةً من الذائقةِ الوجدانيةِ للإنسانِ))[4] في الوجودِ الواقعيِّ والإبداعيِّ، وأمست الحواسُّ وصورُها موصولةً بالذاتِ الشاعرةِ بوصفها المُحرّكَ الذي يَرسمُ به الشاعرُ مايراه، ويتخيَّلُهُ من عوالمِ الوجودِ.

والعنصرُ الحسيُّ والسياقُ البصريُّ المرئيُّ من مُكوناتِ الصورةِ البصريةِ تكوينًا موضوعيًّا وفكريًّا ودلاليًّا لأنَّ الخُصوصيةَ الحسيَّةَ تتجلَّى في حيويّةِ التخيُّلِ الذهنيِّ

---

(1) الصورة الشعرية: سي دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982 م، ص21.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص304.

(3) في تشكل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية معاصرة)، ص172.

(4) دلالة الصورة الحسّية في الشعر الحسيني: د.صباح عباس كنوز، كربلاء، العراق، ط1، 2013 م، ص19.

البصريِّ والرؤيةِ البصريةِ- العيانيةِ عند الشاعرِ في الواقعِ بما تحملُهُ من أفكارٍ أو رؤًى حسيَّةٍ بصريةٍ لأنَّ التشكيلةَ الحسيَّةَ اللغويةَ ((تُوحِّدُ بين حقيقتينِ مُختلفتينِ تُظهرُهما بطريقةٍ جديدةٍ بمساعدةِ الخيالِ الذي يكشفُ المعنى الموجودَ في وعي الشاعرِ للمُتلقي باللغةِ، والذي يستقطبُ المُتباعداتِ، ويُؤلِّفُ بينهما، ويربط اللامعقولَ الذهنيَّ بالمعقولِ الواقعيِّ والحسيِّ))[1] أما من حيث ماهيةُ الأُفقِ البصريِّ، ومدياتُ الرؤيةِ العيانيةِ فإنَّ الحيزَ المكانيَّ، والنسقَ الزمانيَّ يولِّدانِ الدلالةَ البصريةَ لتصبحَ الماديات والمُتخيلاتُ من عوالمِ الصورةِ الحسيةِ في عالمِ الشعرِ وبهذه الصورةِ وحواسِّها تُدرَكُ الموجوداتُ، لأنَّ أصلَ الحواسِّ يرجعُ في ماهيتِهِ وإدراكِهِ إلى الحاسةِ البصريةِ وهذا الإدراكُ مُتصلٌ بالوعي والذهنِ والخيالِ بوصفه تعبيرًا عن إحساسِ الشاعرِ في فرحِه وأتراحِه فيجسدُ بهذه الحواسِّ، ما يريدُ أن يقولَه في البوحِ عن خلجاتِ شُعورهِ وخيالِه بلغةٍ، يُدركُ وظيفَتَها، وينقلُ بها المُتلقي إلى عالمِ الشِّعرِ والخيالِ، مُتخذًا من الحاسةِ البصريةِ مسربًا في إثارةِ الدهشةِ لديه لأنَّ العينَ الباصرةَ ((أرفعُ الجواهرِ وأعلاها مكانًا لأنها نوريةٌ لاتُدرَكُ الألوانُ بسواها، ولاشيء أبعدُ مرمًى ولا أنأى غايةً منها لأنها تُدركُ أجرامَ الكواكبِ في الأفلاكِ البعيدةِ))[2]، فالحاسةُ البصريةُ العيانيةُ التي تستقبلُ المرئياتِ في عالمِ الوجودِ الحقيقيِّ لها سمةٌ تنفردُ بها عمَّا سواها من الحواسِّ الأخرياتِ بالمُشاهداتِ الواقعيةِ، وتفترقُ بها عن بقيَّةِ الحواسِّ، في عالمِ الطبيعةِ ومحيطها فلا لون يُدرَكُ، ولا يتمُّ تشكيلُ صورةٍ بمشاهدَ وشخصياتٍ مُتحرِّكةٍ إلا بها فضلًا عن أنَّ دلالاتِها تختلفُ عن بقيةِ

---

[1] الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفري (رسالة): ص7.

[2] طوق الحمامة في الألفة والألاف: أبو محمدعلي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان - 1987 م، ط2، ص 138.

الحواسِّ لأنَّ دلالاتِ الصورةِ البصريةِ مُرتبطةٌ بالذهنِ والوعي، وهي أكثرِ الحواسِّ الإنسانيةِ فاعليةً ونشاطًا وتأثيرًا، وبوساطةِ العين الباصرةِ يتمكنُ الخيالُ الشعريُّ من صياغةِ الصورِ المُختلفة بأشكالٍ ماديةٍ تسهمُ في تشكيلِ الصُّورةِ الحسِّيةِ، فما تقومُ به حاسةُ البصرِ من وظائفَ في الحياةِ الواقعيةِ، والمُتغيراتِ الماديةِ والمعنويةِ فإنّها في أوضحِ دلالتِها يحضرُ فيها ((الشكلُ البصريُّ المُعيَّنُ بمقدارِ ما هو المُتخيَّلُ الذهنيُّ الذي تُثيرُه العباراتُ اللغويةُ))[1] قياسًا على الوعي والفهمِ والتصور الذهنيِّ الناشطِ.

وتتكوَّنُ تشكيلاتُ الصورةِ البصريةِ باللغةِ والخيالِ والرؤيةِ ((من خلال انعكاساتِ الضوءِ المنتشرةِ والمتعددةِ التي تَجيءُ من السُّطوحِ الخارجيةِ المحيطة بنا))[2]، وتكونُ الصورةُ مُـقـدِّمةً في الرؤيةِ الجماليةِ، والدلالةِ الموضوعيةِ للصورِ المُتتاليةِ والمُتجاورة لأن الإدراكَاتِ البصريَّةَ تُسهمُ إسهامًا مباشرًا في((التشكيلِ الفنيِّ الذي يُظهرُ المرئياتِ في المقامِ الأولِّ، ويُظهرُ الأبعادَ والحُجومَ والمسافاتِ والألوانَ والحركةَ، وكلَّ مايُدرَكُ بحاسةِ البصرِ))[3]التي تستطلعُ الوجودَ، وتستكشفُه، وتعرضُه.

ويُدركُ الشاعرُ والمُتلقي أنَّ الضوءَ واللونَ والظِّـلَ منَ المُبصَراتِ والمرئياتِ لأنّ جوهرَ ((اللونِ صفةُ كلِّ الأشكالِ، وهو الكفيلُ بإحداثِ استجابةٍ إدراكيةٍ بصريةٍ تجاه أيٍّ من الأشكالِ، وهو ذو علامةٍ وطيدةٍ بالضوءِ))[4] الذي يحضرُ بدلالاتِه البصريةِ والتشكيليةِ في عوالمِ الشعرِ والرسمِ والتصوير فالشاعرُ يُوظِّفُ المُفردةَ اللفظيةَ اللونيةَ في

---

[1] قراءة الصورة وصورة القراءة: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة،مصر ط1، 1997، ص 5.

[2] عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص172.

[3] الصورة الفنية في المفضليات: د. زيد محمد، مكتبة لسان العرب، جدة، السعودية،ط1، 1425هـ، 203/1.

[4] انفتاح النص البصري (دراسة في تداخل الفنون التشكيلية): صدام الجميلي، دار الفيصل، جدة، المملكة العربية السعودية، 1993م، ص19.

تشكيلِ عالمِ الطبيعةِ وموجوداتِها، ومايراه أو يتخيَّلُه بالعينِ، فيحوِّلُ المناظرَ والمرئياتِ أو مايقابلُها إلى حقيقةٍ أدبيةٍ، أو خيالٍ شعريٍّ، يُثيرُ المتلقي لأن الألونَ في ضوئها وشُعاعِها تُضفي على الحياةِ سمةً ذهنيةً بارزةً، وآثارًا جماليةً ونفسيةً لدى المتلقي فألوانُ الشعرِ تختلفُ عن أصباغِ الرسامِ لأنَّ الشاعرَ ((يعتمدُ على مافي قوةِ التعبيرِ من إيحاءٍ بالمعنى في لغتِهِ التصويريةِ الخاصةِ به))[1] فاللونُ في لوحةِ الرسامِ مغزاهُ إثارةُ الذهنِ، وتحفيزُ البصرِ أما الشاعرُ فعمودُ صورِهِ اللونيةِ في السياقِ والتركيبِ الخيالُ والحسُّ والوجدانُ والدهشةُ في ألفاظِهِ وتراكيبِهِ وأنساقِهِ التي لاتُحدُّ بحدٍّ لأنَّ ((الكلمةَ هي الريشةُ التي يرسمُ بها الشاعرُ صورتَه الفنيةَ، وينقلُ بها تجربتَهُ الشّعريةَ العميقةَ، ويُقَدِّمُ بواسطةِ الكلماتِ التي يتبعُ بعضُها بعضًا عن طريقِ الزمانِ المُتعاقب))[2]، والمُتغيراتِ المكانيةِ، والشخصياتِ المُتعدِّدةِ.

ولا يستطيعُ الشاعرُ أن ينطلقَ في تجسيدِ صورهِ الحسيةِ وصناعتِها اللغويةِ بغيرِ التشكيلِ التصويريِّ المُتناسِقِ والمُتماسكِ الذي ((يدلُّ على شكلِ الشيء وهيئتِهِ سواء في الشعرِ أو الرسمِ أو النحتِ أو البناءِ))[3] فيجسِّدُ مناظرَها بالأَلوانِ في صورٍ ومشاهدَ مرئيةٍ لأنَّ((أنماطَ الصورةِ البصريةِ تتضحُ معالمُها في توظيفِ الشاعرِ للألوانِ بوعيِهِ بجمالياتِها وتأثيراتِها، لتوصيلِ فكرةٍ أوحالةٍ نفسيةٍ يعيشها))[4]، فرسالةُ اللونِ صورةٌ تصويريةٌ مرئيةٌ بآفاقٍ موضوعيةٍ أو إنسانيةٍ، يستطيعُ الشاعرُ بها أنْ ((يمنحَ القيمة

---

(1) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1997م، ص386.

(2) الشعر العباسي والفن التشكيلي: د. وجدان المقداد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا، 2011م، ص25.

(3) المصدر نفسه: ص16.

(4) الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفري (رسالة)، ص48.

للضَّوءِ عبر تبايناتهِ، فالضوءُ متأثرٌ باللون في التصويرِ والرسمِ))[1]لأنَّ اللونَ لسانُ الشاعرِ اللغويُّ عندما يُوظِّفُه في شعرهِ لتصويرِ حالتهِ النفسيةِ، ورؤيتِه الموضوعيةِ والفكريةِ فيستخدمُ من الألوانِ ماتمليه عليه قريحتُه وذاكرتُه لأنها((حقيقةٌ بصريةٌ في حياتِنا، ندركُ بها الموجوداتِ في عالمِ الطبيعةِ))[2] المُتحرِّكةِ والسَّاكنةِ فتتشكلُ الألوانُ في صورةِ الشاعرِ البصريةِ أو لوحةِ الرسامِ لإثارةِ المتلقي، وإيصالِ رسالةٍ فكريةٍ أو وجدانيةٍ، أو أخلاقيةٍ إليه ((لأنّ الارتباطاتِ اللونيةَ تَستحضرُ في العقلِ والقلبِ طاقةَ الأحاسيسِ التي اقترنتْ بالتجربةِ الشِّعريةِ))[3]، فضلاً عن أنَّ الألوانَ هي الأداةُ التي يستحضرُها المُبدعُ (الشاعرُ والرسامُ) لتشكيلِ رؤيتهِ وتجربتهِ ومرجعياتِه للآخرينَ، بتوظيفِ الألفاظِ والعباراتِ والخيالِ بمشاهدَ وصورٍ بصريةٍ يتمعَّنُ فيها المُتلقي.

والشاعرُ في إشاراتهِ اللونيةِ وأشكالهِ المُتلوّنةِ يكوِّنُ صورةً لونيةً وضوئيةً بصريةً مُتفاعلةَ العناصرِ والجزئياتِ، غايتُها لفتُ الأنظارِ إليها، وإثارةُ الأبصارِ بها فالشاعرُ والرسامُ شخصيتانِ مُبدِعتانِ تستعملانِ اللونَ دلالةً موضوعيةً وقيمةً جماليةً بقصديةٍ تأثيريةٍ، وينطلقان منه، وكلُّ واحدٍ منهما ((يقتنصُ المرئياتِ والمشاهدَ عن طريقِ الخيالِ، كما يؤلفُ بينهما بعلاماتٍ يراها وحدَه وفق رؤيتِه للحياةِ، ويوحِّدُ بين هذه الأجزاءِ توحيدًا عاطفيًّا دالًّا على تجربتِه الكليّة))[4]في الحياةِ والفن، وفي الشعرِ واللوحةِ والصورةِ.

---

[1] انفتاح النص البصري (دراسة في تداخل الفنون التشكيلية): ص23-24.

[2] الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفري (رسالة)، 48.

[3] التصوير الشعري: د.عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م، ص224.

[4] تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر: د. حنان بومالي، مجلة جامعة محمد خضير، العدد(23)، سكرة، الجزائر، 2018م، ص125.

ويكوِّنُ الشاعرُ خِطابه الشِّعريَّ بما يُحدِثُ متعةً ورونقًا في صُوره الحسيةِ–البصريةِ ((فالألوانُ والأشكالُ تستوقفُ الأنظارَ بدرجاتٍ متفاوتةٍ))[1]، ويختلفُ التأثيرُ بين رؤيةِ الشاعرِ للألوانِ باللغةِ المجازيةِ، وبين رؤيةِ الرسامِ للألوانِ في اللوحةِ،لأنَّ المادةَ أساسُ الاختلافِ بينهما، فالشاعرُ يُوظِّفُ لغتَهُ في رسمِ ما يخطرُ في خيالِهِ أما الرسامُ فيلتجئ إلى الألوانِ وإيحاءاتِها مُصوّرًا رؤاهُ بها وهما ((يخاطبان الإحساساتِ والمتخيَّلةِ، ويجسِّمانِ الأشياءَ، أو الأفكارَ، في أشكالٍ محسوسةٍ يمكنُ رؤيتُها، إمَّا عن طريقِ العينِ الباصرةِ، كما في حالةِ الرسامِ، وإمَّا عن طريقِ عينِ العقلِ، أو المخيَّلةِ كما في حالةِ الشاعرِ))[2]، فهما يُوظفانِ مافي عالمِ الطبيعةِ والوجودِ لتشكيلِ صورةٍ أو لوحةٍ ممزوجةٍ بالمرئياتِ لأنَّ المُتلقي يُدرك ((اللونَ وحدةً لغويةً تتفاعلُ مع غيرها في التركيبِ والسياقِ لتنتج تشكيلاتٍ مختلفةً لها خصائصُها وأساليبُها))[3]، في البناءِ الشعريِّ، والقيمةِ الجماليةِ والموضوعيةِ.

وقد تكونُ الألوانُ بمحمولاتِها البصريةِ في الفنونِ الإبداعيةِ كلمةً أو أصباغًا، تحملُ دلالاتٍ وإشاراتٍ ورموزًا وأشكالًا، يريدُ المبدعُ التأثيرَ بها في المُتلقي موضوعيًّا وشُعوريًّا وفكريًّا وسلوكيًّا لأنّ ((الشَّاعرَ والمُصوِّرَ سيِّان في مُحاكاةِ الشيء))[4] في عالمِ الطبيعةِ والوجودِ مُحاكاةً جماليةً إبداعيةً، وهدفهُما تشكيلُ صورةٍ شعريةٍ، أو لوحةٍ بصريةٍ

---

[1] النقد الفني: د. نبيل راغب، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، 2008م، ص64.

[2] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص285.

[3] الصورة اللونية في الشعر العماني الحديث: سالم بن ناصر بن سالم الجديدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص349.

[4] الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير: رُلى عدنان الكيال، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،ط1، 2011م، ص13.

لأنَّ العلاقةَ الظاهرةَ البارزةَ بين الشِّعرِ والرسمِ علاقةٌ مُتجانسةٌ مُتقاربةٌ ومُتباينةٌ مُختلفةٌ ولأنّ الشِّعرَ والرسمَ فنَّانِ يستوحيانِ من بعضِهما البعضِ قيمًا وجمالياتٍ، وكلاهما يُصوِّرُ إبداعَه بالنمطِ البصريِّ الذي يُدركُه وعيهُ وإحساسُه، ويستدعيه فكرُه الذي يُمثِّلُ المشتركَ الجماليَّ بينهما، ويكمنُ الاختلافُ في أنّ الشاعرَ يستعينُ بالكلماتِ والوحداتِ اللسانيةِ أما الرسامُ فإنَّه ((يُحيلُ أحاسيسَه إلى استجاباتٍ حركيةٍ، ثم يُجسدُ تلك الاستجاباتِ على لوحةٍ أو في قطعةٍ من رُخامٍ))[1]، وهذا التجسيدُ هو المجازُ الفنيُّ الإبداعيُّ بمفاهيمِه المُتخيَّلةِ الذي يقومُ به الرسامُ أو الشاعرُ، وله الأثرُ النفسيُّ والفكريُّ والوجدانيُّ في شخصيةِ المُتلقي لأنّ العلاقةَ الجماليةَ والموضوعيةَ بين الشَّاعرِ والرسامِ متقاربةٌ فكلُّ واحدٍ منهما يُحيلُ الأشياءَ والموجوداتِ والمُتخيلاتِ إلى المُتلقي، ويُقدمُها إليه تقديمًا حسيًّا فيُشكلُ بها صورةً حسيةً- بصريةً، وبهذا التشكيلِ البصريِّ الجماليِّ تتولدُ الرؤيةُ البصريةُ الذهنيةُ الواعيةُ، لأنَّ الرؤيةَ الكتابيةَ((هي الصوغُ اللسانيُّ المخصوصُ الذي بوساطتهِ يجري تمثُل المعاني، تمثلاً جديدًا ومُبتكرًا، بما يحيلُها إلى صورةٍ مرئيةٍ معبرةٍ))[2] تُشكلُ في شخصيةِ المُتلقي متعةً بصريةً((لأنَّ التشكيلَ البصريَّ هو مايمنحُه النصُّ للرؤيةِ سواءٌ أكانت الرؤيةُ على مستوى البصرِ(العين)المُجردةِ أم على مستوى البصيرةِ، عين الخيالِ))[3]التي تختلفُ في موضوعِها عن رؤيةِ الرسامِ من حيثُ الشكلُ والمضمونُ بل تختلفُ من حيثُ الأثرُ النفسيُّ، لأنَّ الفنونَ الإبداعيةَ، والأجناسَ

---

(1) النقد الفني: ص64.

(2) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، بيروت، لبنان، ص3.

(3) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: د.محمد الصفراني، منشورات النادي الأدبي الرياض، السعودية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008م، ص18.

الأدبيةَ في جوهرِها التكوينيِّ صورٌ شعريةٌ حسيةٌ، تستدعي صُورًا بصريةً مرئيةً، تثيرُ النشاط الذهنيَّ أو النهجَ الحواريَّ البصريَّ في ذاكرةِ المُتلقي، ولأنَّ هدفَ الفنونِ الإبداعيةِ الإثارةُ بالتشكيلِ البصريِّ الذي يوّلِدهُ المُبدعُ باستخدامِ الألوانِ والظلالِ، والألفاظِ والتراكيبِ لكنَّ الصورةَ البصريةَ في تكوينِها هي صورةٌ لغويةٌ بالمُراصفةِ والمُجاورةِ، وحسيةٌ بصريةٌ تواصليةٌ بالإدراكِ والوعي، ومفهوميةٌ بالدلالةِ، ومشهديةٌ بالتصورِ الذهنيِّ المُتخيَّلِ.

(2)

ثانيًا: عثمانُ بكتاش الموصليُّ(سيرةُ حياةٍ ومسيرةُ إبداعٍ) :

الشاعرُ عثمانُ بكتاش الموصليُّ (**1145هـ-1222هـ**)[1] من شُعراءِ العراقِ المُتألِّقينَ في المنظومةِ الأدبيةِ والثقافيةِ في العصرِ العثمانيِّ، ومن أبرزِ شُعراءِ الموصلِ المُبدعينَ في النصف الثاني من القرنِ الثاني عشر للهجرة والربع الأول من القرن الثالث عشرَ للهجرةِ، نهَلَ من كنوزِ مَعارفِها وعلومِها وأنظمتِها العلميةِ وأنساقِها المعرفيةِ، وتتلمذَعلى يدِ أعلامِها وشُيوخِها وأدبائها،((وتعلَّمَ في مدارسِها، وأخذَ من عُلمائها، وأصبحَ بعد النضجِ شاعرًا من شُعرائها وأدبائها))[2]. نشأ في بيئةٍ ثقافيةٍ عراقيةٍ بسماتٍ موصليةٍ، ومرجعياتٍ ثقافيةٍ تراثيةٍ، في عصرٍ زاخرٍ بالأُدباءِ والشُّعراءِ والعُلماءِ في العصرِ العثماني في الموصلِ التي كانت مركزًا ناشطًا فاعلًا من المراكزِ الثقافيةِ المُضيئةِ، وكانت الحركةُ العلميةُ متناميةً مُتفاعلةً فيها ومن شواهدِ نشاطِها العلميِّ الملحوظِ أن قوافلَ العلمِ، وحلقاتِ الأدبِ، ومجالسَ العلماءِ عامرةٌ بها، ومدارسُها زاخرةٌ بأبنائها ومُريديها إذ ((تقُامُ فيها مجالسُ العلومِ الشَّرعيةِ واللغويةِ، وتضمُّ في أروقتِها مكتباتٍ تمتلئُ بنفائسِ الكتبِ، والمخطوطاتِ النادرةِ، والمُؤلفاتِ المُتتاليةِ، في علومِ اللغةِ العربيةِ وآدابِها، تصحبُها أنشطةٌ في مجالسِ الأمالي، وحلقاتِ المتأدِّبين))[3]، وكانت اللغةُ العربيةُ

---

(1) سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر: أبو الفضل محمد خليل بن علي المرادي (ت1206هـ)، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2، 1988م 162/3.

(2) ديوان عثمان بكتاش الموصليّ (ت1222هـ) تحقيق:أحمد حسين محمد الساداني،(أطروحة دكتوراه) بإشراف أ.د. عبد الوهاب العدواني، كلية الآداب - جامعة الموصل، العراق، 1996م، ص2.

(3) الشعر العراقي في العصر الوسيط والعثماني (حيوية الرؤية والمصطلح)، أ.د. شريف بشير أحمد، دار تموز، دمشق، سوريا، 2021 م، ص308.

الفصيحةُ السليمةُ في أوجِ ازدهارِها بالموصلِ في القرن الثاني عشر للهجرة في ظلِّ الولاةِ الجليلينَ الذين تسيدوا الولايةَ في الموصلِ قرنًا كاملًا، يُدّلُل على ذلك شعرُ عثمان بكتاش الموصليِّ، ونُظراؤهُ من الشُّعراءِ المُبدعينَ المُعاصرينَ له الذين أظهروا كفاءةً لغويةً وذخيرةً تركيبيةً تراثيةً بآفاقٍ مجازيةٍ.

وذكرَ المُؤرخُ والأديبُ الموصليُّ محمد أمين بن خير الله العمري(ت1204هـ) الشاعرَ عثمان بكتاش الموصلي بوصفهِ شخصيةً بارزةً من الشخصياتِ الثقافيةِ قائلاً فيه:((أديبٌ أريبٌ، حسنُ العباراتِ، مُـنقَّحُ الكلماتِ، رائقُ النظمِ، كلُّ شِعرهِ مُنسجمٌ))[1]، في إشارةٍ واعيةٍ إلى جمالياتِ اللغةِ الشِّعريةِ، وتماسُكِ البناء، وترابطِ الأفكارِ، ونبوغِ الشَّاعريةِ، وكفاءةِ التعبيرِ وحيويةِ التشكيلِ.

وأبرزُ منْ عاصرَهم عثمان بكتاش الموصليُّ من الشُّعراءِ الأفذاذ في الموصلِ في القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ[2]: عصام الدين عثمان بن علي العمري(ت1184هـ) صاحبُ كتابِ:(الروضُ النَّضرُ في ترجمةِ أدباءِ العَصرِ) ترجمَ فيه مُؤلِّفُه لمئةٍ وثلاثةٍ وعشرينَ شاعرًا وأديبًا من رجالاتِ القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ، منهم مئةٌ وأربعةَ عشرَ أديبًا من أعلامِ العراقِ وشُعراءِ الموصلِ في القرن الثاني عشرَ للهجرةِ، وتسعةُ أعلامٍ من الرومِ[3] مع نماذجَ مُختارةٍ من شِعرِهم قصائدَ ومقطوعاتٍ وأبياتًا مُتفرِّقةً، ومحمد بن مصطفى الغلامي(ت1186هـ) صاحبُ كتاب:(شُمَامةُ العَنبرِ والزَّهر المُعنبر)، ترجمَ فيه مُؤلِّفُه

---

[1] منهل الأولياء ومشرب الأصفياء من سادات الموصل الحدباء: محمد أمين بن خير الله العمري، تحقيق: سعيد الديوه جي، مطبعة الجمهورية، الموصل، العراق، 1967م، 289.

[2] ينظر: الشعر العراقي في العصر الوسيط والعثماني (حيوية الرؤية والمصطلح)، ص 309.

[3] نُشرَ الكتابُ بتحقيق الدكتور سليم النعيمي في ثلاثة مجلداتٍ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1974-1975م، ينظر مقدمة المحقق، 1/3-22.

لخمسينَ شاعرًا وأديبًا من رجالِ القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ منهم أربعونَ شاعرًا من أهلِ الموصلِ، وستةُ أدباءَ من بغدادَ، وثلاثةٌ من أهلِ حلب، وواحدٌ من بيت المقدسِ[1]، مع نماذجَ مُختارةٍ من شِعرِهم قصائدَ ومقطوعاتٍ وأبياتًا مُتفرِّقةً، وقاسم الرامي(ت1186هـ)، وموسىٰ بن جعفر الحداد(ت1186هـ)، وعبد الله الفخري (ت1188هـ)، وعلي الوهبي الجفعتري (ت1202هـ)، ومحمد أمين بن خير الله العمري (ت1204هـ). وقد تنوَّعت أشكالُ البناءِ الشِّعريِّ، وأنماطُه التعبيريةُ التي نظمَ بها عثمان بكتاش الموصليُّ ديوانَه، والتي ظهرتْ بهاكفاءتُه اللغويةُ، ومرجعياتُه التراثيةُ والثقافيةُ، وإبداعُه الأدبيُّ وفقًا للمساراتِا لآتيةِ:

*__القصيدةُ العموديةُ__: نظمَ عثمان بكتاش الموصليُّ القصيدةَ العموديةَ ذات الشَّطرين المتوازيينِ، علىٰ وفقِ بنائها التراثيِّ في منظومةِ الشِّعرِ العربيِّ القديمِ، وهذا النمطُ من أكثرِ أنماطِه الشِّعريةِ شيوعًا وذيوعًا، وأكثرها حُضورًا وتأثيرًا وفاعليةً إذ نظمَ ثلاثًا وستينَ قصيدةً مُثبتةً في ديوانهِ المُحقَّـق، أقلُّها تقعُ في عشرة أبياتٍ، ومطلعها:

(بحر الرمل)

جَـدول الآسِ جَـرى بين الورود　　حُمِدَ السَّعيُإلـيه والورود[2]

وأطولُها تقعُ في مائةٍ وثلاثينَ بيتًا، ومطلعُها:　(بحر الكامل)

سقطتْ فُصوصُ خواتمِ الأزهارِ　　منْ أنْمل الأغـصانِ في الأنهار[3]

---

[1] نُشرَ الكتابُ بتحقيق الدكتور سليم النعيمي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1977م. ينظر: مقدمة المحقق، ص 3-34.

[2] الديوان: ص 100.

[3] الديوان: ص 136.

*الأُرجوزة: نظم عثمان بكتاش الموصليُّ أرجوزتين بموضوعينِ مختلفينِ، وأحداثٍ مُتباينةٍ، هما: الأرجوزة الأولى عددُ أبياتِها مائةٌ وواحدٌ وعشرون بيتًا، وموضوعُها شخصيةُ سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي وبنوه وأسرتُه الجليليةُ، ومطلعُها:

ريحُ الصَّبا طارتْ من الأوكار   مسبولةَ الجناح بالأمطارِ[1]

والأرجوزةُ الثانيةُ عددُ أبياتِها ثلاثمائة وخمسةٌ وثمانون بيتاً، وموضوعُها رحلةٌ يصف فيها الشاعرُ صحبته لسليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي لدى خروجه من الموصلِ إلى مدينة (سِيواس) في بلاد الأناضول ليتولى أمرها واليًا عليها في سنة 1191هـ، ومطلعُها:

الحَمـدُ للّـهِ الذي قرَّبـنا   لحضرةِ الأمْجادِ إذ غربنا[2]

***التخميس**: شكلٌ من أشكالِ البناءِ الشعريِّ، وهو ((عبارةٌ عن قطعٍ تتألفُ كلُّ واحدةٍ منها من خمسةِ أشطرٍ، الأربعة الأولى ذات قافيةٍ موحدةٍ، والخامس بمثابةِ اللازمةِ التي تكونُ لها قافية خاصةٌ بها))[3] إذ خمَّس الشاعرُ عثمان بكتاش الموصليُّ القصيدةَ الهمزيةَ للإمامِ البوصيري (ت696هـ) التي تضمُّ (456) بيتًا، والتي مطلعُها: (بحر الخفيف)

كـيـفَ تَـرْقى رُقـيَّكَ الأنبـياءُ   يا سَماءً مَـا طَـاوَلَتْها سماءُ[4]

---

[1] الديوان: ص 202.

[2] الديوان: ص 207.

[3] فن التقطيع الشعري والقافية: د.صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المتنبي بغداد،العراق، ط5، 1977 م، ص296.

[4] ديوان البوصيري، تحقيق: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1955م، تنظر الهمزية ص1-28.

ويقعُ التخميس في(456) مقطعًا بعددِ أبياتِ الهمزيةِ، كلُّ مقطعٍ مُكونٌ من خمسةِ أشطرٍ، الأشطرُ الثلاثةُ الأولى منها لعثمان بكتاش الموصليّ، والشَّطرانِ الرابعُ والخامسُ للبوصيري، فيكونُ مجموعُ الأشطرِ في التخميسِ(2280) شطرًا منها (912) شطرًا للبوصيري، و(1368) شطرًا لعثمان بكتاش الموصلي؛ وبذلك يتفوق عثمانُ بكتاش الموصليُّ على الإمام البوصيري بما يعادلُ (684) بيتًا، ومطلعُ التخميسِ[1]:

سرت حيثُ انتهى بكَ الإسراءُ رتـبةً مـاورا عُـلاهـا وراءُ

فإذا خُصِّـصتَ لـك العَـليـاء (كيـف تَـرقى رُقيـك الأنبياء)

(ياسَماءً ما طَـاولـتها سماءُ)

***الموشَّحُ:** حضرَ الموشحُ نمطًا من أنماطِ التعبيرِ الشعريِّ في الموصلِ في القرن الثاني عشر للهجرة إذ نظمَ الشعراءُ الموصليونَ أربعَ عشرة موشحةً موصليّة[2]، نظم منها عثمانُ بكتاش الموصليُّ موشحتين الأولى، ومطلعها: (بحر الوافر)

سها طرفي بمحراب الحواجبْ فلم يقض الهوى للشوق واجب[3]

والموشحة الثانية، ومطلعها: (مجزوء الرمل)

شنبُ الطّـلِّ المسلسل نـال من ثغرِ الاقاح[4]

---

[1] الديوان: ص 252.

[2] ينظر: ديوان الموشحات الموصلية، محمد نايف الدليمي، دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، 1975م، ص57-97.

[3] الديوان: ص320.

[4] الديوان: ص 323.

***البديعية**:نظمَ عثمان بكتاش الموصليُّ بديعيةً واحدةً، وعددُ أبياتِها مئتان وواحدٌ وأربعون بيتًا، وهي((أطولُ بديعيةٍ موصليةٍ في القرنِ الثاني عشرَ للهجرة))[1]. والبديعيةُ في مفهومِها ودلالتِها قصيدةٌ تجمعُ في أبياتِها بين ألوانٍ بديعيةٍ وموضوعِ مديحِ الرسول صلىٰ الله عليه سلم، واستذكارِ سيرتِه، أمَّا أسسُها وأركانُها فتُنظمُ علىٰ بحر البسيطِ ورويِّ الميم المكسورِ، وأن يكونَ في كلِّ بيتٍ من أبياتِها نوعٌ بديعيٌّ، وأنْ يكونَ البيتُ شاهدًا له، أن تكونَ البديعيةٌ قصيدةً طويلةً،لا تقلُّ عن مائة بيتٍ[2]. وعُنيَ الشُّعراءُ الموصليونَ في القرن الثاني عشر للهجرةِ بالفنونِ البلاغيةِ والبديعياتِ، و((أصبحت البديعيةُ قيمةً شعريةً وموضوعيةً في البناء الثقافيّ للشَّاعر الموصليِّ، وحُضورًا إبداعيًّا تظهرُ فيه كفاءتُهُ الشِّعريةُ بإحياءِ نمطٍ مُستَحدثٍ من أنماطِ التعبيرِ الشِّعريِّ في العصر العثماني))[3] وبديعيةُ عثمان بكتاش الموصليُّ مطلعُها:

(بحر البسيط)

منَ العُـذيب وذكرى جِيرة العَـلم   براعةُ المدح في استهلاله بفمي[4]

[1] الشعر في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة(دراسة في الرؤية الموضوعية والتشكيل الشعري): أ.د. شريف بشير أحمد، دار رسلان، دمشق، سوريا، 1 202م، ص190.

[2] ينظر: البديعيات في الأدب العربي نشأتها – تطورها – أثرها: علي أبو زيد، عالم الكتب، بيروت لبنان، 1983م، ص47.

[3] الشعر في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة: ص192.

[4] الديوان: ص 225.

وأدركَ الدارسونَ أنَّ البديعيةَ ((قد أصبحتْ شكلاً من أشكالِ النظمِ الشِّعريِّ ووجودًا موضوعيًّا مُؤثرًا في المُجتمع الموصليِّ في القرن الثاني للهجرة))[1] لصلتِها الفكريةِ والموضوعيةِ بالمديحِ النبويِّ، وبعلمِ البديعِ.

* التأريخ الشعريِّ: إن عثمان بكتاش الموصليَّ هو الشاعرُ الوحيدُ من شعراءِ العراقِ في القرن الثاني عشر الذي نظمَ أربعةَ تواريخَ شعريةٍ في البيتِ الشعريِّ الواحدِ: تأريخانِ في صدر البيتِ، وتأريخانِ في عجزه، إذ أدركَ المُؤرخُ الموصليُّ سعيد الديوه جي كفاءةَ الشاعرِ في صناعةِ التأريخِ الشعريِّ فقالَ عنه: ((له كثيرٌ من التأريخ الشعريِّ))[2] في إشارةٍ إلى غزارةِ نظمِه فيه، وإبداعه في صناعتهِ، وهذا ما يميزهُ عن شعراءِ عصرهِ الأفذاذِ حتى بلغَ قمتهُ على يديه حيثُ نظمَ عثمان بكتاش الموصلي في التأريخِ الشعريِّ ست قصائد مجموعُها ثلاثةٌ وتسعون بيتًا، إذ نظمَ قصيدةً في أربعةَ عشر بيتًا في كلِّ شطرٍ تأريخانِ، وفي كلِّ بيتٍ أربعةُ تواريخَ شعريةٍ، بمجموعِ ستةٍ وخمسينَ تأريخًا شعريًّا في قصيدةٍ واحدةٍ يقولُ في أبعاضِها:

(بحر الطويل)

يُوافي السُّها نظمي/ فتعلو به الشِّعرى

1204هـ   1204 هـ

ويطوي ذكائي الشمس/ إن أنشر الشعرا[3]

1204هـ   1204 هـ

---

(1) الشعر في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة: ص144.

(2) تاريخ الموصل: سعيد الديوه جي، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ط 1، 1982م، 236/2.

(3) الديوان: ص 312.

*البند: من أنماطِ التعبيرِ الشعريِّ، وأشكالِهِ المُستَحدَثةِ والمُبتدَعةِ في العراقِ في العصرِ العثمانيِّ، و((لونٌ من ألوان الأدبِ العربيِّ، وضربٌ من ضروبه وُجِد أخيرًا نتيجة خروجٍ من عمودِ الشعرِ التقليديِّ الذي لا ينظمُ فيه، ويُجـوِّدُ إلّا العمالقة))[1] فقد نظم عثمان بكتاش الموصليُّ ستة بنودٍ، قال في مطلع أحدها:

((مليكٌ مـلكَ الناسْ، بما فيه من البأس، وحـلّتْ عـقدةَ اليأسْ، أيديه بأكياس،

فخَطّتْ بالقنا الخَطْ، على صلتِ أعاديهِ، سطوراً، لم تكنْ قَطْ، سوى خَطِّ أياديه،

جوادٌ ملأ الأرضْ، ندًى بالطـولِ والعـرضِ، وبالمالِ حمى العِرضْ، من القَرْضِ،

وأحماهُ، بنَى الجَدُّ له المجدَ قديمًا وهو في المهدِ، فأحيا الأب والجدَّ بجدواهُ))[2]

***المعارضاتُ الشِّعريةُ:** شكلٌ من أشكالِ التعبيرِ الشعريِّ، تتحقَّقُ أدبيتُه عند د. يونس طركي سلوم حين ((ينظمُ شاعرٌ قصيدةً في موضوعٍ معينٍ على غرارِ قصيدةٍ أخرى قالَها شاعرٌ متقدمٌ عليه في الزمنِ، مُلتزمًا الوزنَ والقافيةَ وحركةَ الروي فضلاً عن المضمونِ بالمتابعةِ والاحتذاءِ مُجاريًا ذلك الشاعرَ ومحاولاً بلوغَ شأوِهِ ثم محاولاً التفوق والإبداع))[3]، وهذا يعني وجودَ شاعريْنِ أحدُهما يسبقُ الآخرَ في الوجودِ. وأدركَ د. شريف بشير أحمد أنَّ المُعارضاتِ الشِّعريةَ في العصرِ العثمانيِّ ((مُحاورةٌ قصديّةٌ شعريةٌ واعيةٌ بين قصيدتينِ، تتجسَّدُ في المضمونِ والأفكارِ والمعاني والصورِ والإيقاعِ، وتحكمُها

---

[1] البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه: عبدالكريم الدجيلي، مطبعة المعارف، بغداد،العراق، 1959 م، ذكره في صفحةِ (الفاء).

[2] الديوان: ص247.

[3] المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة): يونس طُركي سلوم البجاري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص48.

فكرةُ التصورِ والإبداعِ والمُحاكاةِ وصولاً إلىٰ نموذجٍ، تتفاعلُ فيه القصديةُ والرؤيةُ والتشكيلُ لكن المعارضةَ، تكسرُ أفقَ التوقعِ عند المُتلقي))[1]. وهذا يُشيرُ إلىٰ وجودِ قصيدتين تتقدَّمُ إحداهُما علىٰ الأُخرىٰ. ولعثمانَ بكتاش الموصليِّ، قصيدةٌ في المعارضات الشعرية يعارضُ فيها رائيَّةَ الشاعرِ النابغة الجَعدي(ت65ه) وعددُ أبياتِها(26) بيتًا، علمًا أنّ القصيدتين من بحرِ الطويلِ، ومطلعُها:

تذكَّرتُ والذِّكرى تُهيِّجُ للفتَى ومنْ حاجةِ المحْـزونِ أنْ يتذكّرا[2]

و قصيدةُ عثمان بكتاش المُعارِضةُ لها عددُ أبياتِها ستونَ بيتًا، ومطلعُها:

لكل امريٍّ من رزقهِ ماتيسّرا فلا يأسَ إنسانٌ على ما تعسَّرا[3]

وشكَّلَ ظهورُ الأسرةِ الجليليةِ ((علىٰ المسرحِ السياسيِّ في الموصلِ، بدايةً حقيقيةً لعهدِ الرعايةِ الرسميةِ للنشاطِ الثقافي العربي، بعد أن ظلَّ هذا النشاطُ محصورًا في إطارِ ما يُدرسُ عادةً في المساجد من تجويدٍ للقرآنِ، وتلقينٍ للحديثِ ولكتبٍ تقليديةٍ أثقلتْ بالحواشي والشروحِ، وتدخَّلَ الجليليونَ في إحياءِ الثقافةِ العربيةِ علىٰ نحوٍ مؤثرٍ مباشرٍ))[4] في عهدِ حكمهم في الموصلِ من منتصف القرن الثاني عشر للهجرة إلىٰ منتصفِ القرنِ الثالث عشر للهجرة. ويرىٰ د. شريف بشير أحمد في ظهور الأسرةِ الجليليةِ ودورها الفعال((في الحياةِ السياسيةِ والثقافيةِ والاجتماعيةِ في القرن الثاني عشر

---

[1] الشعر في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة: ص211.

[2] شعر النابغة الجعدي، تحقيق: عبدالعزيز رباح، دمشق، سوريا، 1964، ط1، ص70.

[3] الديوان: ص114.

[4] الموصل في العهد العثماني فترة الحكم المحلى 1139هـ-1241هـ - 1726م- 1834م: عماد عبدالسلام رؤؤف، مطبعة النجف الأشرف، العراق، 1997 م، ص362.

للهجرة في مدينةِ الموصلِ، بدايةَ عصرٍ ذهبيٍّ لها))ا[1] ومن هنا تجلتْ تشكيلاتُ الشعرِ ولغته في هذا العصرِ.

وأبرزُ مَن عاصرهم الشاعرُ عثمان بكتاش الموصليُّ من الولاةِ الجليليينَ الذين تولَّوا إدارةَ الموصلِ في العصرِ العثمانيِّ من منتصف القرنِ الثاني عشر إلى منتصف القرن الثالث عشر للهجرةِ إذ((كان له حضورٌ موفقٌ في الديوانِ الجليلي شاعرًا ونديمًا))[2]:

- محمد أمين باشا بن الحاج حسين باشا الجليلي (ت1189هـ) قال فيهقصيدتين مجموعُ أبياتِهما ثمانون بيتًا.

- سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي (ت1211هـ) قالَ فيه اثنتى عشرة قصيدةً، مجموعُ الأبيات فيها أربعمائة وتسعةٌ وستون بيتًا.

- محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي(ت1221هـ) نظم فيه(اثنتين وعشرين قصيدة)، مجموعُ أبياتِها ألفٌ ومئتان وثلاثةٌ وسبعون بيتًا

- نعمان باشا بن سليمان الجليلي (ت1223هـ) نظم فيه مائةً وعشرة أبياتٍ.

إنَّ غَـزارةَ العطاءِ الشِّعريِّ المُدوَّنِ في ديوانِ عثمان بكتاش الموصليِّ يُشيرُ إلى أنَّ البيئةَ الموصليةَ في القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ كانَ لها دورٌ بارزٌ في ثقافتِهِ التراثيةِ، ومرجعياتِه الأدبيةِ لأنها ((أسهمتْ في تشكيلِ موضوعاتِ الشعرِ، وأمدَّت الشعراءَ بوافرٍ من المغذياتِ الواقعيةِ والتراثيةِ التي أغنتْ قصائدهم بأفكارٍ وصورٍ ومضامينَ لها

(1) الشعر في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة: ص 16.

(2) الديوان: ص2.

صلةٌ بالواقعِ والتراثِ والتأريخ))[1] إذ كانت الموصلُ بيئةً خصبةً للعلمِ والأدبِ فضلًا عن أنَّها ((فضاءٌ شعريٌّ جماليٌّ وموضوعيٌّ حيويٌّ وحياتيٌّ له دلالاتٌ مكانيةٌ وفكريةٌ بوصفها بلدةً بخيراتٍ ونِعمٍ كثيرةٍ، تجعلُ النفس الإنسانية ميّالةً للمكوث فيها))[2] كلُّ هذه الأمور شجَّعت الشُّعراءَ على نظمِ الشِّعر الذي تألَّقوا فيه، وأبدعوا.

---

(1) الشعر في الموصل (في القرن الثاني عشر للهجرة) ص31.

(2) الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة : أ.د. شريف بشير أحمد، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، نينوى، العراق2020م، ص 12

الفَصْلُ الأَوَّلُ

الصورةُ البصريةُ والشخصيةُ السلطويةُ الجليليةُ

المبحث الأول: الصورةُ البصريةُ وشخصيةُ سليمان باشا الجليلي

المبحث الثاني: الصورةُ البصريةُ وشخصيةُ محمد باشا الجليلي

المبحث الثالث: الصورةُ البصريةُ وشخصيات جليلية

تُشكلُ الشخصيةُ السُّلطويةُ الجليليةُ حُضورًا واقعيًّا وفاعليةً مُتحرِّكةً في الوجودِ المرئيِّ في الحياةِ السياسيةِ والاجتماعيةِ والثقافيةِ في الموصلِ في القرن الثاني عشرَ للهجرةِ، بؤرةً مركزيةً حاضنةً للأدبِ لا نستطيعُ التغافلَ عن وظيفتِها ومركزيتِها إذ تحملُ طابعًا فكريًّا وحسًّا وجدانيًّا، وإدراكًا ذهنيًّا جديدًا، ومفهومًا موضوعيًّا ودلاليًّا، فضلًا عن أنَّها ((وجودٌ محوريٌّ أساسٌ في النصِّ الشعريِّ، تقومُ بها الأحداثُ السرديةُ التي تتغلغلُ فيها الرؤيةُ الموضوعيةُ، وتتسمُ بالتغيُّرِ والتحوُّلِ تبعًا لمواقفِها من الحياةِ والموجوداتِ المتغيِّرةِ والمتجدِّدَةِ))[1] إذ تحضرُ في شعرِ عثمانَ بكتاشَ الموصليِّ، وتتغلغلُ فيه رؤيتُه وفكرُه ومرجعياتُه ومرئياتُه في تشكيلِ صورةِ السُّلطويِّ الجليليِّ (الوالي والوزير والباشا) لأنَّ الشخصيةَ الإنسانيةَ تحملُ في ذاتِها ((استعدادتٍ ودوافعَ ونزعاتٍ وشهواتٍ وغرائزَ فطريةً وبيولوجيةً ونزعاتٍ مكتسبةً))[2] تتشكَّلُ في الشعرِ تشكيلًا بصريًّا بمشاهدَ وصُورٍ حسيةٍ ملحوظةٍ، أو متخيلةٍ بمغذياتٍ مرئيةٍ مُتحركةٍ ومُتلونةٍ بوصفها وجودًا إنسانيًا متحققًا بسلطةٍ نافذةٍ في الجماعةِ والمجتمعِ واقعيًّا لندركَ أنَّ فاعليَّةَ الشخصيةِ الجليليةِ وحيويتَها ((في الصورةِ البصريةِ ليست عفويةً أو اعتباطيةً، أو وهميةً طارئةً في تشكيلها اللغويِّ لأنها وجودٌ في عالمٍ بصريٍّ تتخلَلُه عوالمُ وصورٌ بصريةٌ كليةٌ وجزئيةٌ، تتجاذبُها صورٌ مُتشظيةٌ مجزوءةٌ أو مُتجاورةٌ تتقابلُ معها أو تنضافُ إليها، وتتراكبُ معها))[3] فالشاعرُ بكفاءتِهِ اللغويةِ والأدبيةِ يُوظّفُ موجودًا ماديًّا، أوقيمًا ماديةً ومعنويةً في رسمِ صورةٍ ناضجةٍ للشخصيةِ السُّلطويةِ فيتحولُ بها الشاعرُ إلى مُفكرٍ ومُثقفٍ

---

[1] الرؤية الموضوعية في شعر راجح الحلي (ت 627 هـ) دراسة نقدية: مروة فوزي محمد صالح الجميلي ، اطرواحة دكتوراه، بإشراف: أ.د. شريف بشير أحمد، كلية الآداب،جامعة الموصل، 2021م، ص26.

[2] علم نفس الشخصية: أ.د. محمد شحاته ربيع، دار، عمان، الأردن،2013م، ص31.

[3] الشعر العراقي في العصر (الوسيط والعثماني) حيوية الرؤية والمصطلح: ص221.

بالقصيدةِ والصورةِ والرؤيةِ الموضوعيةِ التشكيليةِ التي يرسمُ بها ملامحَ الشخصيةِ الجليليةِ حسيًّا وبصريًّا، ويُقدمُها بسياقاتٍ مرئيةٍ، تُحفّزُ وعيَ القارئِ، وتَكسِرُ أفقَ توقعاتِه، وتُنشِّطُ مُدركاتِه الذهنيةَ لصورةِ الشخصيةِ السُّلطويةِ الجليلية بالصورةِ الشعريةِ البصريةِ.

ويتحولُ الشاعرُ بقربِه من السلطةِ السياسيةِ الجليليةِ إلى مؤيدٍ سياسيٍّ، وناطقٍ بالكلمةِ الشِّعريةِ، وبالقصيدةِ الداعمةِ للسلطويِّ بمفرداتٍ وسياقاتٍ، تُمثلُ تأييدًا صوتيًّا للسلطويِّ الجليليِّ في أقوالِهِ وأفعالِهِ ((في الأشخاصِ الذين يحتكُّ بهم، ويتعاملُ معهم سواءٌ كان قادرًا على التأثيرِ فيهم أو أنه ثقيلُ المعشرِ))[1] معهم، ومن تلك التأثيراتِ والمقوماتِ يوظفُ الشاعرُ لغةً خاصةً توظيفًا مجازيًّا أو حقيقيًّا في تشكيلاتٍ حسيّةٍ ووجدانيةٍ وفكريةٍ لها القدرةُ الذهنيةُ والصوريةُ على توجيهِ الآخرينَ، وإحداثِ التأثيراتِ المجتمعيةِ فيهم بتوجيه الأحداثِ صوبَ الشخصية السلطويةِ الجليليةِ التي تتداخلُ تحتَ مفهومِها وملامحِها وسماتِها شخصيةُ البطلِ والفارسِ، وقيمُها الأخلاقيةُ بتجلياتٍ حسيةٍ بصريةٍ منها ((الفروسيةُ والحماسةُ والشجاعةُ، وتتجاورُ معه قيمُ المروءةِ والرجولةِ والكرمِ، وتقفُ إلى جواره أنساقُ الجوارِ والولاءِ والوفاءِ، وينهضُ به السيفُ والفكرُ))[2] فيستقبلُ الشاعرُ تلكَ الأنساق والتجليَاتِ، ويُعبِرُ عنها تعبيرًا شعريًّا بخصوصيةٍ لغويةٍ بصريةٍ فيُشَكِّلُ ((الأشياءَ سواءٌ أكانتْ ذهنيةً أم حسيةً في شكلٍ

---

[1] الشخصية في ضوء علم النفس: محمد محمود عبدالجبار الجبوري، دار الحكمة، بغداد، 1990، ص18.

[2] الشعر العراقي في العصر (الوسيط والعثماني) حيوية الرؤية والمصطلح: ص279.

يُخاطِبُ الحواسَّ))[1] فيؤثِرُ في المُتلقي تأثيرًا ذهنيًّا وبصريًّا باللغةِ التي يُوظفُها في بيانِ خصالِ الشخصيةِ السلطويّةِ، وفِعالِها فيختارُ من مُعجمِه اللغويِّ، وذاكرتِه، ومرجعياتِهِ ألفاظًا ذات آفاقٍ دلاليةٍ بصريةٍ، تظهرُ في الشخصيةِ الجليليةِ التي يكادُ يرسمُها بصورٍ بصريةٍ بوصفِها شخصيةً غير اعتياديةٍ لأنَّ السلطويَّ سياسيٌّ يكونُ في بعضِ تجلياتِه وشخصيتِهِ وخصالِه((بالنسبة للآخرينَ مثالًا يَطمحونَ إلى الاقتداءِ به وتمثُّلِ خطاه))[2] بل تبدو شخصيتُه ذات حيويةٍ تحملُ ((قيمةً موضوعيةً ورؤيةً ناضجةً، ووعيًا متحركًا، وسلوكًا فاعلًا في سلسلةٍ من الحوادثِ، تتغلغلُ إلى المتنِ الشعريِّ))[3] فتظهرُ الشخصيةُ السلطويةُ ناضجةً تمتلكُ وعيًا في الواقعِ والوجودِ والسلطةِ والسياسةِ، وتجسيدِ الفعلِ، وتحريكِ المشهدِ الواقعيِّ والثقافيِّ.

ويُجسدُ الشاعرُ الشخصيةَ السلطويةَ الجليليةَ بأذهانِ المُتلقينَ برفدِها بالقيمِ والمُحفِّزاتِ الماديةِ والمعنويةِ التي تنطلقُ من أعماقِ التجربةِ الشِّعريةِ التي تتبلورُ في قصيدةٍ لها سماتُها الفكريةُ والجماليةُ والموضوعيةُ، وبواعثُها النفسيةُ التي تحتضنُ الشخصيةَ في دلالاتِها السلطويّةِ التي يُشكلُ الشاعرُ صورتَها بمفرداتِه التي يعتني في صوغِها ورسمِها رسمًا شكليًا بصريًا بتوظيفِ عالمِ الطبيعةِ الساكنةِ أو المتحركةِ ((لأن العلاقةَ بين الشاعرِ والطبيعةِ والألوانِ تقومُ على التشابهِ والتآلفِ والتداعي والتفاعلِ العاطفيّ

---

[1] الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري(قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها):عامر بن أحمد،رسالة ماجستير،بإشرافِ أ. د. لخضر بركة، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة الجيلاني الياس/ سيدي بلعباس،2016 م، ص116.

[2] البطل في الشعر الأموي: شادان جميل عباس، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص112.

[3] البطل في شعر علي بن خلف الحويزي (ت1088هـ-1677م): د. شريف بشير أحمد، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية مجلة 8، العدد 2، لسنة 2009م، ص161.

والوجدانيِّ))[1]، ويُريدُ الشاعرُ بهذا التوظيفِ رسمَ مُقوِّماتِ الشخصيةِ الجليليةِ فيظهرُ أبرزَ سماتِها بأثوابٍ بصريَّةٍ: حركيَّةٍ ولونيةٍ فيُشَكِّلُ مفهومًا دلاليًّا ووعـيًا بلاغـيًّا عن هذه الشخصيةِ السلطويّةِ، ويشِّكلُ ((صورًا مرئيةً، يعادُ تشكيلهُا بتغيُّراتٍ مُناسبةٍ مع الرؤيةِ الحقيقيةِ التي تتسرَّبُ فاعليتُها إلى المُخيلةِ ببصرةِ الذهنِ))[2] عند المُتلقي وفَراسةِ السلطويِّ الجليليِّ في ميادينِ الحربِ بطلًا محاربًا، وفي أنديةِ السِّلمِ كريمًا معطاءً.

[1] الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة، ص125.

[2] الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي (ت710هـ) (رسالة): ص63.

المبحث الأول

الصورةُ البصريةُ و شخصيةُ سليمان باشا الجليلي

سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي (ت1211هـ) شخصيةٌ قياديةٌ من الشخصياتِ السلطويةِ الفاعلةِ في الموصل في القرن الثاني عشرَ للهجرةِ فقد دامَ حكمهُ سبع سنواتٍ متواصلةً واليًا على الموصل في العصرِ العثمانيِّ[1]. يقولُ الشاعرُ مُستحضرًا موجوداتٍ ماديةً ومعنويةً في شخصيتهِ الواقعيةِ والذهنيةِ التي يصوغهَا الشاعرُ باللغةِ والصورةِ في عالمٍ مرئيٍّ: (بحر السريع)

لو حازَ وجهُ الدهرِ منْ بِشرِه	**عند الرجا ما صار فيه اقتطاب[2]**
سلْ عن أياديه الحيا هل همُ	**أندى بنانًا أم غوادى السَّحابْ؟**
لا يعبقُ النادى بجلَّاسِه	**إلّا إذا غنَّى ثناه الصِّحابْ**

يوظفُ الشاعرُ الدهرَ توظيفًا مؤنسنًا يواجهُ به سليمان باشا الجليلي في صورةٍ بصريةٍ خصَّ فيها الوجهَ في التعبيرِ المرئيِّ عن بشائرِ الشخصيةِ والتفاعلِ معها فوجهُ الدهرِ مُستبشرٌ مُتوهجٌ بعد أنْ عكستْ الشخصيةُ السلطويةُ بشارتَها وبشاشتَها عليه في صورةٍ بصريةٍ إيجابيةٍ، ولولاها لتعكَّرَ وجههُ، وتجعدتْ وجناتُه، وقطَّب حاجبيه، في صورٍ حسيةٍ مرئيةٍ مُتلاحقةٍ فحركةُ الحواجبِ والتجاعيدِ ملامحُ لها رؤيةٌ تعبرُ عن الشخصيةِ، وتخبرُ عن صاحبِها بصورةٍ بصريةٍ، ثم وظفَ الشاعرُ الجملةَ الفعليةَ:(سلْ عن أياديه) بصيغةِ الإخبارِ ودلالةِ التكثيرِ المرئيّةِ آثارُه بصورِ أياديهِ المتحركةِ بعطائها بصورةٍ سمعيةٍ

---

[1] ينظر:الموصل في العهد العثماني فترة الحكم المحلي 1139-1249هـ -1726– 183م: ص 121.

[2] الديوان: ص88.

شفاهيةٍ في الفعلِ(سلّ)، وصورةٍ بصريةٍ في(الأيادي) التي يتحدَّثُ عنها الشاعرُ، ويخاطبهُا ففي جوهرِ تحركاتِها يكمنُ وعيُ الشخصيةِ في وظيفتِها التي تتمدَّدُ أطرُها الماديةُ والمعنويةُ بها تُطلقُه من طاقاتٍ إيجابيةٍ وإشاراتٍ دلاليةٍ حسيةٍ.

ثم يعملُ الشاعرُ مقارنةً بين (بنان الأكفِّ) عند الشخصيةِ، و(غوادي السَّحابِ) وهي السُّحبُ المطرةُ الغاديةُ بفعلِ الرياحِ ليبيّنَ بصورٍ بصريةٍ كثيرةٍ متعددةِ التأويلِ أن الشخصيةَ الإنسانيةَ تفوقُ عالمَ الموجوداتِ الطبيعيةِ، ثم ينتقلُ من حركيةِ الصورةِ إلى الصورةِ الشميةِ التي تغلغلتْ في الشخصيةِ السلطويةِ إذْأن النادي (يعبقُ) بالأريجِ، وتفوحُ رائحتُه الزكيةُ الطيبةُ بين الجالسينَ فيه بحضورِ سليمان باشا الجليلي حضورًا ماديًّا مرئيًّا فتظهرُ القدرةُ التصويريةُ التي شكلَ الشاعرُ محاورَها من العالمِ الماديِّ المحسوسِ وغيرِ المحسوسِ في بناءِ الشخصيةِ السلطويةِ بتجلياتٍ بصريةٍ عيانيةٍ، وهذا يُدللُ على كفاءةِ الشاعرِ في إقناعِ الآخرِ بفكرِهِ باللغةِ والصورةِ، وتوظيفِ ((مؤثراته المعرفيِّةِ والجماليِّةِ التي تُلغي التناقُضَ في العَوالمِ الوجوديةِ، وتُخفي التعارضَ في المعالمِ والمعطياتِ المرئيةِ والحدسيةِ))[1] في عالمِ الشخصيةِ السلطويةِ.

ويقول الشاعرُ في سليمان باشا بن محمد أمين الجليلي واصفًا شخصيتَه العادلةَ في المجتمعِ وصفًا ماديًّا مرئيًّا: (مجزوء الرجز)

جَلـــتْ شمـــوسُ عـدلـــهِ   ظـــلامَ ظُـــلمٍ جلـــل[2]

وشـــاع ذكـــرُ حِـلمـــه   فـــي سَهـــلِها والـجبـــل

---

[1] الصورة البصرية والرؤية الموضوعية قراءة تناصية في شعر شهاب الدين الموسوي(ت1087هـ): أ.د. شريف بشير أحمد، دار تموز، دمشق، سوريا، ط1، 2022م، ص 29

[2] الديوان: ص176-177.

سَــــلْسَل سَـــلسَال النَّـــدى　　　　مـــــن بذلـــــهِ الـمُسلســــــــل

ســــــادَ وداسَ نعـلُــــــــهُ　　　　فــــــي أُمِّ رأس البَخـــــــــل

أفصحَ الشاعرُ عن الصورةِ الإيجابيةِ للسلطويِّ سليمان باشا الجليليِّ عندما وصفَ عدلَه بدلالاتِه المعنويةِ والماديةِ بضوءِ الشمسِ بسماتِه الشموليةِ في الوضوحِ والإبانةِ والرؤيةِ العيانيةِ الصريحةِ، وهذا الضوءُ الشخصيُّ أزالتْ شموسُهُ ظلامَ ظُلَمٍ قائمةٍ واقعيةٍ أو متخيلةٍ بصورةٍ ضوئيةٍ وآفاقٍ بصريةٍ. أما السهلُ والجبلُ وهما من مظاهرِ الطبيعةِ الصامتةِ والساكنةِ، فشكّلهما الشاعرُ تشكيلًا بصريًّا مُتفاعلًا مع ضوءِ الشموسِ في بيانِ شيوعِ حركيةِ الشخصيةِ السلطويةِ في فضاءاتِ السهلِ والجبلِ بتوظيفهِ الثنائيةِ الضديةِ في (السهل والجبل) كي يشكلَ بهما مشهدًا بصريًا تتحرَّكُ فيه الكائناتُ ثم إنَّ الندىٰ يتسلسلُ من عطاياهُ المادية، وجودِه المعنويِّ إذ أوجدَ الجناسُ الاشتقاقيُّ في المفرداتِ: (سلسل وسلسال والمسلسل) دلالةً حركيةً أسهمتْ في بناءِ صورةٍ بصريةٍ للسلطويِّ بإبرازِ ((تلك المؤثراتِ الصوتيةِ التي يوظفُها الشاعرُ إسهامًا منه في تمثيلِ صوره بصريًّا))[1] في تشكيلاتٍ ومدلولاتٍ ومشاهدَ متسارعةٍ تحملُ دلالاتٍ بصريةً متعددةً طبيعيةً أوغير طبيعيةٍ تدللُ علىٰ القدرةِ الذهنيةِ التي وظفَها الشاعرُ في تكوينِ صورهِ البصريةِ فالوعيُ والخيالُ متلازمانِ في لغةِ الشاعرِ تلازمًا متفاعلًا مُتكاملًا.

ويقول الشاعرُ في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي في أرجوزتِه التي حضرتْ فيها ظواهرُ طبيعيةٌ فلكيةٌ ومائيةٌ وحيوانيةٌ في رسمِ ملامحِ الشخصيةِ بلوحاتٍ بصريةٍ:　　　　(من الأرجوزة)

---

[1] الصورة البصرية في شعر العميان: د. عبدالله المغامري الفيفي، النادي الأدبي بالرياض، السعودية، ط1، 1986، ص44.

كالغـــيثِ يـومَ البـذلِ في نـوالِـــه | والليـــثِ يـــومَ الــروعِ في مجالِـــه[1]
كـــالبحرِ يهـــدي للقـريـــبِ دُرّا | وللبعـــيدِ مـــنْ نـــداه قـطـــرا
كالشـــمسِ إلا أنـــه صَبـــاحُ | تـــبدو وجـــوهٌ حـــوله صِبـــاحُ

يرسمُ الشاعرُ صورًا بصريةً للشخصيةِ السلطويةِ بتوظيفِ عوالمِ الطبيعةِ توظيفًا تناسقيًّا دلاليًّا فالشخصيةُ في البذلِ والعطاءِ والنّوالِ (كالغيث) في صورةٍ تشبيهيةٍ مائيةٍ محسوسةٍ وكالبحرِ عميمِ الخيرِ، وفيرِ الجواهرِ يعطي القريب درًّا في صورةٍ، تجمعُ عالمَ الماءِ بعالمِ الدرِّ المرئيِّ لأنَّ الشخصيةَ الجليليةَ (كالشمس) في سعةِ الضوءِ وسطوعِهِ وصباحتِهِ في الحضورِ الواقعيِّ فجاءَ الشاعرُ بالضوءِ لأن الضوءَ لا يُحَدُّ بحدٍّ بل أظهرَ المشبَّه في ملامحِه الذاتيةِ صباحًا، تتحقَّقُ فيه الصَّباحةُ بدلالتِها الضوئيةِ وقيمتِها المعنويةِ إذ تتجلَّى القدرةُ والمعرفةُ الجماليةُ والدلاليةُ في توظيفِ الشاعرِ لأنساقٍ ضوئيةٍ في تشخيصِ شخصيةِ سليمان باشا الجليلي بحدثينِ ضوئيينِ هما: ضوءُ(الشمس)، وضوءُ(الصباح) المتشابكانِ في أنوارهما توظيفًا صوريًّا في تحويلِ الماديات ذات الرؤيةِ العيانيةِ إلى صورةٍ معنويةٍ مجازيةٍ سياقيةٍ في آفاقٍ بصريةٍ، ومشاهدَ تفاعليةٍ، وبلغةٍ شعريةٍ وتشخيصٍ حسيٍّلأنَّ التشكيلَ التصويريَّ في الشخصيةِ يمنحُها الحركةَ والضوءَ، و((يُعطيها قوتَها ودرجةَ جودتِها أي بصرفِ النظرِ عن أن تكونَ حسيةً أو معنويةً))[2] في إظهارِ ملامحِ الشخصيةِ وصفاتِها وخصالِها باللغةِ.

---

(1) الديوان: ص206.

(2) التجربة الشعرية عند ابن المقرب: د. عبده عبدالعزيز قلقيله، منشورات النادي الأدبي، الرياض، السعودية، ط1، 1986م، ص95.

ويقولُ عثمان بكتاش الموصلي في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي راسمًا له صورةً شخصيةً اجتماعيةً يعلوها الكرمُ والعطاءُ المُخصبُ، ويقترنُ فيها الغيثُ بالربيعِ، في لوحةٍ يحضرُ فيها الماءُ: (بحر الرمل)

غيثُ جودٍ حيثُ يُستسقى النَّدى   وسحابٌ كلّه عفوٌ وصفحُ[1]

وربيعٌ فضله يحيا به   ميتُ قلبٍ غاله في العيشِ كدحُ

كم مليكٍ غاشمٍ عانده فأتاه   من قِسيِّ الغيبِ قدحُ

تتجلّىٰ الشخصيةُ السلطويةُ في منابتِ الجودِ والكرمِ بصورةِ الغيثِ الذي يُستسقىٰ به الندىٰ في صورةٍ بصريةٍ، تعبرُ عن الخصوبةِ والنماءِ والحياةِ، وتتجسدُ حركتُها الفكريةُ والاجتماعيةُ والأخلاقيةُ بالسحابِ الذي يحملُ العفوَ والصفحَ بالغيثِ، في صورةٍ ذهنيةٍ ومنطلقاتٍ بصريةٍ لأنَّ(السحاب) في حركةٍ بصريةٍ دائمةٍ، تشكلُ إدراكًا حسيًّا حركيًّا بصريًّا، يُضفي الشاعرُ به علىٰ (الآخر) صورةً شموليةً في الصفةِ الإيجابيةِ لذلك تمثلُ أنساقُ الحركةِ السمةَ البارزةَ في حضورِ الشخصيةِ، ثم يستحضرُ الشاعرُ الربيعَ الخصِيبَ بدلالاتِه اللونيةِ بمقاربةٍ ذهنيةٍ مع الفضلِ الذي يتحولُ نماؤه في الآخرينَ إلىٰ ربيعٍ معنويٍّ، تنمو به النفوسُ الفقيرةُ، في صورةٍ بصريةٍ بقيمٍ إنسانيةٍ.

ويقولُ الشاعرُ في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي مُظهرًا قوتَه، وشدةَ بأسهِ مع الخصومِ والأعداءِ في المعاركِ والحروبِ، بصورٍ بصريةٍ متحركةٍ، وآفاقٍ مجازيةٍ جماليةٍ في الوصفِ والتأويلِ: (بحر البسيط)

---

[1] الديوان: ص97.

لا يُطْمِعُ الخصمَ فيه لينُ جانبِهِ فقد تلينُ رماحُ الخطِّ في الرَّهجِ[1]

يلقى العِدا مثلَ ماضيه وعاملُه يفترُّ بِشرًا ويُثني عَطفَ مُبتَهِج

مظفّرٌ كم رماهُ ذو النفاقِ أسًى عن قوسِ بغْيٍ بسهمِ البُغضِ والسّمَج

فلم يُصِبْه ورُدّ السَّهمُ منقلبًا عليه إذ كان مغرورًا أخا هَوج

بغى عليه ومن يجعلْ تجارتَه بضاعةَ البغي لم يربحْ مدى الحِجج

يُصوغُ الشاعرُ فروسيةَ سليمان باشا الجليلي في الميدانِ، ومقارعةِ الخصومِ بصورٍ بصريةٍ يستحضرُ عناصرَها الماديةَ من أسلحةِ المحاربينَ موظفًا الرمحَ والسيفَ والسهمَ والقوسَ توظيفًا مرئيًّا بمشاهدَ متحركةٍ، تتخللُها الأفعالُ الدالةُ على الحركةِ البصريةِ في سياقاتها الدلالية والتأويلية إذ وظفَ تسعةَ أفعالٍ يُظهرُ فيها الشاعرُ صورًا حركيةً مُتناميةً للشخصيةِ الجليليةِ في سياقاتٍ حسيةٍ بصريةٍ، لا يغترُّ فيها الخصومُ والأعداءُ بلينِ جانبِهِ هيبةً ومهابةً، ويأتي الشاعرُ في مقاربةٍ ماديةٍ بصورةِ ليونةِ الرماحِ الخطيةِ مع متانتِها وفاعليتِها في الطعانِ، ومرونتِها في أيادي الفرسانِ في الرمايةِ وهي صورةٌ حسيةٌ بصريةٌ. ولا يشيرُ فعلُ الرمايةِ في الجملةِ الفعليةِ: (رماه ذو النفاقِ) بالبغضِ والضغينةِ ولا يشيرُ إلى بطولةِ الخصومِ بل ترتفعُ بها قيمةُ الشخصيةِ السلطويةِ إنسانيًّا وسلوكيًّا في المجتمعِ والميدانِ، وتُضفي على أعداء الشخصيةِ أثوابًا من الأسى والقهرِ والنفاقِ في صورٍ سلبيةٍ، إذ جعلَ الشاعرُ سهمَهم الذي يرمونَ به الشخصيةَ الجليليةَ سهمًا معنويًّا بقوسٍ فيه البغيُ الذي يستوجبُ الردعَ. وحركةُ السهمِ والقوسِ في تشكيلِها ونسقِها تدلُّ على الحركةِ المستمرةِ التي تتلقاها الشخصيةُ السلطويةُ بالرمحِ الخطيِّ والسيوفِ المواضي في

---

(1) الديوان: ص95.

صورةٍ حسيةٍ بقيمٍ معنويةٍ قتاليةٍ صامدةٍ، تُردُّ فيها سهامُ البغي والأسىٰ والنفاقِ علىٰ أصحابِها، وهذه حركةٌ تصويريةٌ مشهديةٌ في الجملةِ الفعليةِ:(وردُّ السهم منقلبًا) إذ تتبلورُ كفاءةُ الشاعرِ الذهنيةُ في الحركاتِ التي تحضرُ في الأفعالِ:(يلقىٰ، ويثني) التي شكلَّها تشكيلاً بصريًّا في بيانِ القدرةِ الخياليةِ والحركيةِ التي كانت سلاحًا فاعلًا يجعلُ السهمَ ينقلبُ علىٰ أصحابهِ، إذ كشفَ ((البناءُ البصريُّ للقصيدةِ، أنَّ الشاعرَ قدْ جرَّبَ أبنيةً هندسيةً متعددةً في مَساره الشعريِّ)) [1] وصولًا إلىٰ إدراكِ البناءِ التشكيليِّ البصريِّ.

ويقول الشاعرُ في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي مستحضرًا في سردهِ الشعريِّ منصبَ الوزارةِ التي حازها، والتي وظَّفَها الشاعرُ توظيفًا جماليًّا بصورٍ بصريةٍ لها قيمٌ إنسانيةٌ في المجتمعِ الموصليِّ:

(بحر البسيط)

بدرٌ به ضاءَ صُبحُ الجـودِ وانكشـفتْ	**عن الورى ظُـلماتُ البُخلِ فانـدفعا[2]**
يُمناه يـمنٌ ويُـســراه إذا انبـسـطــا	**يسرٌ، يجـودان مُـصـطــافًا ومُرتـبــعا**
دوحُ الفـخـارِ الذي مُزنُ الـوزارةِ لا	**تنفـكُّ تسقــيه مــاءَ العِـزِّ إذ هـــمعا**

تتمحورُ الصورةُ البصريةُ للشخصيةِ الجليليةِ في الأضواءِ التي تتشكّلُ، وتحضرُ بفاعليةٍ مرئيةٍ، وحيويةِ التضادِّ بين الظلمةِ والنورِ في ألفاظٍ ضوئيةٍ، تتغيرُ دلالتُها من عقالِ شجاعةِ الشخصيةِ الجليليةِ قياسًا علىٰ الوحداتِ المعجميةِ الدالةِ الآتية: (ظلماتٌ، والبدرُ، والصباحُ الوضاء) فيصورُ الشاعرُ الشخصيةَ بدرًا يشعُّ بالنورِ والضوءِ الذي ما

---

(1) اللغة في شعرية محمود درويش: سفيان الماجدي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017 م، ص 100.

(2) الديوان: ص 149- 150

حلّ في مكانٍ إلّا أضاءهُ، وما حولَه،لأنه يهدي كلَّ سالكٍ في ظلمةٍ ومُظلمةٍ ثم يوظفُ الشاعرُ البدرَ بصورةٍ ضوئيةٍ بصريةٍ، تتحولُ من الحسيِّ إلى المعنويِّ في الجودِ الذي يكشفُ به سليمان باشا الجليلي ظلماتِ البخلِ لشدةِ قبحِها ودناءتِها فتشكلتْ بالجملةِ الفعلية: (وانكشفت ظلماتُ البخلِ) صورةٌ بصريةٌ تبدو أركانُها الحسيةُ والمعنويةُ متماسكةً موحيةً بالمعاني بوصفها تعبيرًا شعريًّا بإشاراتٍ تشكيليةٍ وآفاقٍ بصريةٍ ثم يأتي الشاعرُ بالثنائيةِ الضديةِ في (يمناه و يسراه) لكنه يجعلُ يمناه يُمنًا، ويُسراهُ يُسرًا في سياقِ التعبيرِ المجازيِّ عن جودِه وعطائه فيمناه ويسراهُ سيّان في العطايا والهباتِ وإضاءةِ الظلماتِ، فهذا التشخيصُ السلطويُّ ((يُعدُّ من أهم الوسائلِ الفنيةِ التي يتوسلُ بها الشاعرُ لبناءِ صوره الفنيةِ، ويُعدُّ أحد أهم المرتكزاتِ التي يرتكزُ عليها لإيصالِ معانيه وأفكارِه بصورٍ فنيةٍ تُشعُرُ وتُحسُّ، وتُسمعُ وتتكلمُ))[1] وتبصرُ في نسقٍ متتابعٍ متماسكٍ.

ويقول الشاعرُ في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليليِّ مبينًا برؤيةٍ اجتماعيةٍ أن جارَه لا يذلُّ، ولا يُضامُ، ولا تُنتهكُ حُرماتهُ، في صورٍ حسيةٍ ومؤثِّراتٍ بصريةٍ سلوكيةٍ في العالمِ الواقعيِّ: (الأرجوزة)

حضرةُ عزٍّ جارُهُ لايُنكبُ ... وبابُ نُجْحٍ للغِنى مُجرّبُ[2]

ما خيّمَ الذليلُ في جنابه ... إلّا وكان العِزُّ من أطنابِه

لا ظُلْمَ تلقى في حِماهُ العالي ... إلا على الأعداءِ والأموالِ

إن الصورةَ التي وظفَها الشاعرُ في تجسيدِ مروءةِ الشخصيةِ الجليليةِ تبرزُ فيها الجوانبُ الأخلاقيةُ، والقيمُ المعنويةُ في تشكيلاتٍ حسيةٍ فالجارُ شخصيةٌ إنسانيةٌ واعيةٌ، وكينونةٌ

---

(1) الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي: د.عصام لطفي الصبَّاح، دارزهدي،عمَّان الأردن،ص 171.

(2) الديوان: ص206.

متحركةٌ مرئيةٌ محميٌّ ومُصانٌ، لا يُقهرُ في حضرةِ عزيزٍ(جارُه لا يُنكبُ) ثم يتحوّلُ الشاعرُ إلى رسمِ صورةٍ بصريةٍ يظهرُ فيها الذليلُ الضعيفُ الذي يُخيمُ في جوارِه مستمتعًا بالعزِّ الماديِّ والمعنويِّ، بدلالةِ الجملةِ: (كانَ العزُّ من أطنابهِ) إذ يكتسي الذليلُ ثوبَ العزِّ والرفاءِ بعد الذلِ والهوانِ لأنَّ القوةَ والقسوةَ والظلمَ يقصرُه السلطويُّ الجليليُّ على الأعداءِ والخصومِ الذين يتطاولونَ على جوارِه وجارِه إذ يوقعُ الظلمَ على أموالهِ التي يمتلكُها فيظلمُها ظلمًا معنويًّا بالإنفاقِ والجودِ والكرمِ، في صورةٍ يحضرُ فيها المعنويُّ والماديُّ في العالمِ الواقعيِّ والشعريِّ. وتبدو قدرةُ الشاعرِ واضحةً بتوظيفِ المؤثراتِ المعنويةِ المجازيةِ التي تظهرُ في (حماه العالي) بأسلوبِ القصرِ في تشكيلاتٍ تعلو بها الشخصيةُ عزًّا ورفعةً.

ويقول الشاعرُ في سليمان باشا الجليليِّ مُشبهًا سيرتَه العطرةَ بالرائحةِ الطيبةِ التي تكونُ في كلِّ نادٍ، وتفوحُ في كلِّ وادٍ في سياقِ صورٍ حسيةٍ، تحضرُ فيها المكوناتُ البصريةُ بوصفهِ شخصيةً بهمَّةٍ عاليةٍ، وخصالٍ إيجابيةٍ مثاليةٍ:

(بحر الوافر)

أخـــو هـــممٍ إذا انبـــعثت، فـــأدنى	**مـــواطئها عـــلى هـــامِ الـــزَّباني[1]**
وأوصـــافٍ سرَتْ فبكـــلِّ نـــادٍ	**لهـــا عَبَـــقٌ يـــضرُّ بكـــل شانـــي**
وأمثـــالٍ تلَـــذُّ بكـــلِّ سمـــعٍ	**كـــأن بضربـــها ضربَ المثانـــي**
خِصـــالٌ كـــاللآلي نافستْهـــا	**عليـــه قلائـــدُ البـــيضِ الحِســـانِ**
جـــوادٌ كـــلُّ عضـــوٍ منـــه غيـــثٌ	**إذا بخلـــتْ مـــن النـــاسِ اليـــدانِ**

(1) الديوان: ص199.

يُصورُّ الشاعرُ الشخصيةَ السلطويةَ بتوظيفِ الصورةِ الشميةِ في العبقِ طيبِ الرائحةِ الذي يسري بكلِّ نادٍ، ثم تحضرُ الصورةُ السمعيةُ في إبرازِ سمةٍ من سماتِ سليمان باشا الجليلي في الأمثالِ التي تتلذَّذُ بها المسامعُ كأنَّ نبراتِها أنغامًا شبيهةً بأنغامِ آلاتِ العزفِ الموسيقيةِ وضربِ الدفوفِ، ثم يتحولُ الشاعرُ بالشخصيةِ تحولاتٍ حسيةً بصريةً برافدٍ معنويٍّ، تجتمعُ فيه الخصالُ باللآلِيء في صورةٍ تشبيهيةٍ تحتوي بنيتُها التركيبيةُ أسلوبًا لغويًّا جماليًّا، تحضرُ في سياقهِ المجوهراتُ، ثم ينتقلُ الشاعرُ إلى الشخصيةِ بتمامِها فيجعلُها غيثًا مدرارًا، ويجعلُ كلَّ عضوٍ ماديٍّ من أعضاءِ جسدِها، شبيهًا بالغيثِ في مبالغةٍ شعريةٍ بصورٍ بصريةٍ يوظفُ فيها الشاعرُ اليدينِ عند الآخرينَ توظيفًا يخدمُ سياقَ الوصفِ الإيجابيِّ للشخصيةِ الجليليةِ. والملاحظُ أن قدرةَ الشاعرِ تكمنُ في جمعِ صورٍ حسيةٍ بصريةٍ وسمعيةٍ في تشكيلِ مقوِّماتِ الشخصيةِ وبنائها باللغةِ.

ويقول الشاعرُ في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي مستبشرًا بولادةِ ذكرٍ له، ومهنئًا إياهُ بقدومِ مولودِهِ (سليم) قدومَ خيرٍ وفيرٍ، بصورٍ حسيةٍ، تحضرُ في سياقاتِها الصورةُ البصريةُ: (بحر السريع)

بــشرى بإقبــالِ الهنـا والنعيــم ... يـا مُــخجِلَ الغيــثِ بجودٍعميــم[1]

فالوقــتُ قــد راقَ وطـابَ الهـنـا ... وجـادَ بالفضـلِ عـليــكَ الـكـريــم

وسُرّتِ الــدّنيا وأضــحى العُــلا ... منــشرحَ الصــدرِ بـشــغرٍ بـسيــم

وبلبــلُ الأفــراحِ غنّــى عــلــى ... دوحِ التّهــاني في ريــاضِ النّعيـــم

وقــارنَ الزهــرةَ في سـعـدهـــا ... قــدومُ ليــثٍ في الـمـعــالي زعيـم

---

(1) الديوان: ص180.

نلمسُ في النصِّ أن الشاعرَ وظفَ الحواسَّ توظيفًا جماليًّا، لتصويرِ مظاهرِ الفرحِ والبهجةِ بالمولودِ الذكرِ، صوريًّا باستحضارِ إلىٰ التعبيراتِ اللغويةِ المجازيةِ التي تشيرُ إلىٰ التفاعلِ الوجدانيِّ مع الحدثِ بدلالةِ الجملةِ الإسميةِ: (بشرىٰ بإقبالِ الهنا والنعيم) فقدومُ المولودِ يُوازي في السرورِ(الهناء والنعيم) في إقبالهما الماديِّ والمعنويِّ ثم يجعلُ الشاعرُ الوالدَ / السلطويَّ الجليليَّ جوادًا معطاءً تعبيرًا عن فرحتِهِ الغامرةِ بالمولود فيزدادُ عطاؤه ليكونَ (مخجلَ الغيثِ بجودٍ عميمٍ) إذ يبيِّنُ الشاعرُ تفوقَ الشخصيةِ الجليليةِ علىٰ الغيثِ في عطاياه، وكأنَّ عبارةَ(مخجل الغيثِ) كنيةٌ للشخصية الجليليةٍ، أو لقبٌ لحقَ بها بصورةٍ حسيةٍ بصريةٍ، فالوقتُ قد طابَ في ظلهِ وراق الهناءُ في صورٍ مجازيةٍ موظفًا مظاهرَ السرورِ والهناءِ توظيفًا بصريًّا في ألفاظِ: (الهناء والنعيمِ والأفراحِ والتهاني والرياض) في مجموعةٍ من الصورِ الحسيةِ يحضرُ فيها السمعيُّ والبصريُّ واللمسيُّ مقرونةً بالزمانِ والمكانِ إذوظفَ الشاعرُ الصورةَ السمعيةَ توظيفًا صريحًا في الجملةِ الاسميةِ: (وبلبلُ الأفراحِ غنَّىٰ علىٰ دوح التهاني) التي كشفتْ تفاعلَ عالمِ الطبيعةِ (الصامتةِ والمتحركةِ)بحضورِ الشخصيةِ السلطويةِ تفاعلًا إيجابيًّا مع الحدثِ الواقعيِّ حتىٰ باتتْ (رياض النعيم) تتبادلُ التهانيَ في سياقِ حشدٍ من التشكيلاتِ الصوريةِ والتعبيرِ البصريِّ تكشفُ بدلالاتِها قدرةَ الشاعرِ في توظيفِ الحواسِّ توظيفاتٍ جماليةً لما لها من علاقةٍ توصيليةٍ تواصليةٍ بالإشاراتِ اللغويةِ والرموزِ الذهنيةِ في تشكيلِ تفاصيلِ الحدثِ وحركةِ الشخصيةِ.

ويقول الشاعرُ في سليمان باشا الجليلي مُهنئًا إياهُ بقدومِ مرسومِ منحهِ لقبَ الوزارةِ، و تعيينه واليًا علىٰ الموصلِ في سنة (1188ه): (بحر البسيط)

بُشـرى: لقد حـلّـتِ الحـدبـا وأهليها وزارةٌ أبهـجــتْ بـالـعــزِ والـيـهــا[1]

زُفّـتْ إليـه بـأسـنــى حليــةٍ فــزها إمامُهـا حـيــث جــاء الفــتحُ يُجليهـا

قد طـالَ مقدارُها عنْ أن تُـحَـدَّ وقـد أعيـتْ سـنا الـنجمِ عـن إدراكِ عاليهـا

سـهلُ الخلائـقِ عـن أمـنٍ، يـدينُ لهـا قـلــبُ الخــلائقِ قاصيــها ودانــيها

يستهلُّ الشاعرُ سردَه في بناءِ شخصيةِ سليمان باشا بناءً موضوعيًّا وجماليًّا بالبشارةِ الشعريةِ التي يُعلنُها في الحدباءِ وأهلها بفضلِ الوزارةِ التي أسبغَها السلطانُ العثمانيُّ على الوالي الجليليِّ بالجملةِ الناصةِ: (بُشرى لقد حلّت الحدبا وأهليها) جاعلًا قدومَ الوزارةِ إليهِ قدومَ بهجةٍ عمتِ المدينةَ وأهلَها في سياقِ التفاعلِ الإيجابيِّ بين الشخصيةِ الجليليةِ والمجتمعِ الموصليِّ التي كان من أجلِّ سماتِها (العزُّ) فالشاعرُ يوظفُ المكانَ/ الحدباءَ توظيفًا بصريًّا، لأنه من حيث الرؤية فضاءٌ مفتوحٌ يعطي مدلولاً عن الشخصيةِ السلطويةِ ثم يأتي الشاعرُ بالفعلِ (زُفّتْ) وهو في مفهومهِ فعلٌ حركيٌّ وهذا الزفافُ أضاءَ ولمعَ بأسنى حليةٍ، في صورةٍ بصريةٍ تتسعُ مدياتُها، وتطولُ أزمنتُها بدلالة الجملةِ الفعليةِ: (قد طالَ مقدارها عن أن تُحدّ) لكنَّ الوزارةَ الجليليةَ قد أعيتْ (سنا النجم) عن إدراكِ سناها وسنائِها، في مشهدٍ بصريٍّ ضوئيٍّ، إذ أوجدَ الجناسُ التامُّ بين(الخلائق) بوصفها سمةً أخلاقيةً، وبين (الخلائق) أي الناس والعوام من خلْقِ الله أوجدَ نسقًا إيقاعيًّا صوتيًّا بدلالاتٍ اجتماعيةٍ. وتشيرُ الثنائيةُ المكانيةُ ودلالتُها الزمنيةُ:(قاصيها ودانيها)إلى فاعليةٍ بصريةٍ تعبّرُ عن خيالِ الشاعرِ الناشطِ في رسمِ مقوماتِ الشخصيةِ السلطويةِ.

---

(1) الديوان: ص316.

ويقول الشاعر عثمان بكتاش الموصليُّ في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليليِّ مُصوِّرًا شخصيتَه الإيجابيةَ في بناءِ المجتمعِ بالجودِ والكرمِ، وقبولِ الجماعةِ لشخصيتهِ بينهم، بصورٍ بصريةٍ: (مجزوء الرجز)

بكى الحيا ممّا رأى   منْ جوده المنهمِلِ[1]

فاقَ الكرامَ جملةً   من الملوكِ الأولِ

ذو همَّةٍ منْ عزمِها   دُكَّتْ رؤؤسُ القُلَلِ

يلوحُ نورُ وجهه   للمُجتني والمُجتلي

تحضرُ الشخصيةُ الجليليةُ مُتحركةً في تشكيلاتِ الأفعالِ:(بكىٰ، وفاقَ، ودكَّ، ويلوحُ) التي أقامَ الشاعرُ من جُملها ودلالاتِها صورًا بصريةً فالحيا(ماء المطر) يبكي من شدَّةِ جودِ الوالي الجليليِّ وكرمهِ في أعطياتهِ التي تنهمُل بمشهدٍ، يفوقُ المطرَ في هطولِه بدلالةِ فعلِ الرؤيةِ الصريحِ: (رأىٰ) في سياقٍ يعقبُ فيه فعلُ البكاءِ فعلَ الرؤيةِ بدلالتهِ المجازيةِ التي تحولَ فيها المطرُ إلىٰ كائنٍ حيٍّ يبكي ويرىٰ في سياقٍ المبالغةِ الشعرية. ثم ينتقلُ الشاعرُ إلىٰ تصويرِ مكانةِ الشخصية الجليليةِ إذ فاقَ سليمان باشا في (جودهِ المنهمل) الرجالَ الكرامَ جميعهم، بل فاقَ الكرامَ (من الملوكِ الأول) في إشارةٍ ضمنيةٍ إلىٰ وصفهِ بالملكِ بين الملوكِ، وهو الوالي والوزير إذ لم يهمل الشاعرُ قوةَ الوزير الجليليِّ فعمدَ إلىٰ تصويرِ إرادتهِ وشدتهِ الفاعلةِ فإذا هو:(ذو همة تدكُّ قمم الجبال) بعزمٍ شديدِ البأسِ، في صورةٍ حركيِّة- بصريةٍ، تُغلفها المبالغةُ في الفعل (دُكَّت) بدلالتِه البصريةِ التي تحضرُ فيها الحركةُ الشديدةُ التي تظهرُ في سلوكِ الشخصيةِ. ثم يستحضرُ الشاعرُ جمالياتِ وجِه

[1] الديوان: ص177.

سليمان باشا إذ جعلَ وجهَه شبيهًا بالنورِ الذي يلوحُ في الأفقِ لكلِّ ناظرٍ وراءٍ. وندركُ من الصورِ البصريةِ التي تحضرُ فيها الحركاتُ والأضواءُ والكائناتُ الإنسانيةُ التي يحتويها النصُّ ندركُ فاعليةَ الوعي البصريِّ والفكريِّ في الشكلِ الصوريَّ للشخصيةِ السلطويةِ عند الشاعرِ، وفي شعرهِ.

ويُقدِّمُ الشاعرُ تقديمًا بصريًا للشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ التي تجسَّدت في سليمان باشا الجليلي بتصويرهِ كريمًا جوادًا في العطاءِ، وجسورًا شجاعًا في النَّيلِ من الأعداءِ بمشاهدَ بصريةٍ لها حضورٌ ذهنيٌّ وواقعيٌّ إذ يقولُ: (بحر السريع)

ذو راحتيــــنِ للغِــــنى والعنـــا بـــذي العـطَـايا وبتــلك العِـقــابْ[1]

يراعُــه في السلــــمِ يُمـــلي نـــدىً وسـيفُــه فــي الحــربِ يَبــري الرِّقـابْ

عـــــلى أياديـــــه وأسيافـــــهِ فـيضُ النــدى فـرضٌ ودفـعُ الصِّـعابْ

آنَسْـــتُ ناريـــنِ لـــدى رَبْعِـــه نـــارَ قِـــرىً فيـــه ونـــارَ الضِّـــرابْ

يجعلُ الشاعرُ التقابلَ الحركيَّ ما بين (العطاءِ والعقابِ) في سياقِ الثنائيةِ الضديةِ تصويرًا مشهديًّا عيانيًّا للشخصيةِ الجليليةِ فالوالي سليمان باشا الجليلي في يدٍ يُعطي العطايا هبةً وخصوبةً وحياةً، وفي اليدِ الأُخرىٰ يُعاقبُ بالسيفِ، ويبري الرقابَ في صورةٍ حسيةٍ بصريةٍ ثُمَّ يُقابلُ بين شخصيتهِ في السِّلمِ، وبين شخصيتهِ في الحربِ فهو في الأولىٰ (يُملي الندىٰ) في دلالةٍ علىٰ التآلفِ والتوادِدِ مع الجماعةِ وفي الثانيةِ (يُبري الرقاب) أي يقلعُ الرؤوسَ، ويطيحُ بالرقابِ في إشارةٍ إلىٰ البأسِ والشدةِ والقوةِ ثُمَّ يُقابلُ بين أياديه وبين أسيافه في سياقِ بناء التوازنِ السلوكيِّ والفكريِّ للشخصيةِ الجليليةِ وبهذه

[1] الديوان: ص88.

التشكيلاتِ المجازيةِ الحسيةِ البصريةِ التي جاء بها الشاعرُ في العطاء والعقاب، والسلمِ والحربِ، والأيادي والأسيافِ تجسدتْ مقوماتُ الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ التي أوجدَ لها نارينِ: النار الأولى تظهرُ بدلالةٍ حسيةٍ ماديةٍ ضوئيةٍ تمثَّلت بنارِ القِرى، والضيافةِ والنار الثانية تحملُ الدلالةَ المعنويةَ التي تجسَّدتْ بنارِ الضِّرابِ في الحربِ والنزالِ، بصورٍ متحركةٍ لها آفاقٌ بصريةٌ بدلالةٍ حسيةٍ لمسيةٍ.

ويرسمُ الشاعرُ صورةً بصريةً ضوئيةً لسليمان باشا الجليلي، تحضرُ فيها مقوماتٌ أخلاقيةٌ في المروءةِ التي تتجسدُ في الكرمِ والحلْمِ في نسقٍ متتابعٍ من الخصالِ الإيجابيةِ إذ يقولُ فيه: (بحر البسيط)

بـدرٌ بـدا، فـانجلى ليـلُ الخطـوبِ بـه وزالَ عـنّـا غـمـامُ الغـمّ والـوهـج[1]

يـفوح نـشرُ النـدى مـن طـيِّ أنمُلِـه حتـى كـأنّ بـهـا ضـربًا مـن الأرج

بـحـرٌ لـو الحِلْـمُ لم يحـزُرْه كـادَ بـه أن يُغْـرِقَ النـاسَ حيـثُ المـدُّ في لُجـج

يستمدُّ الشاعرُ عناصرَ تصويره للشخصيةِ الجليليةِ من عالمِ الأفلاكِ بتوظيفِه (البدر) بدلالتهِ الضوئيةِ وعلوِّ مكانتهِ، وحضورِه البصريِّ في السماءِ في إشارةٍ إلى التوافق المعنويِّ في الضياءِ بين البدرِ الذي يضيء فضاءاتِ السماءِ، وبين الشخصيةِ التي تضيء فِعالُها في جنباتِ الأرضِ فينجلي ليلُ الخطوبِ منها، في مشهدٍ بصريٍّ مرئيٍّ، فضلًا عن زوالِ عوالمِ الهمومِ والغمِّ والأحزَانِ بدلالاتِها النفسيةِ والسلوكيةِ في اللحظة التي يبدو فيها سليمان باشا للعيانِ والأعيانِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (عنَّا وزالَ الغـمّ والـوهـج). وبعد أن وظفَ الشاعرُ الصورةَ البصريةَ الضوئيةَ في رسمِ ملامحِ الشخصيةِ الجليليةِ فإنه

(1) الديوان: ص94.

ينتقلُ في تشكيلهِ الشعريِّ إلى الصورةِ الشميةِ إذ يستحضرُ الطِيبَ والعنبرَ ليفوحَ من أصابعِه في سياقِ الإشارةِ إلى البذلِ والسخاءِ والكرمِ الوفيرِ الذي عبَّر عنه بـ(الأرج) في بناءِ الصورةِ الشميةِ التي ((تتفاعلُ مع الأشياءِ عن بعدٍ، فتمتازُ بانتشارٍ في فضاءِ السياقِ الواقعيِّ والصُّوريِّ المتخيَّلِ لتُقَدِّمَ دلالةً نفسيَّةً))[1] تصوِّرُ الشخصيةَ السلطويةَ التي يَصفُ حِلَمها بأنه (بحرٌ يكادُ مدُّهُ يُغرقُ الناسَ لولا سعةُ حلْمِه)، في توظيفٍ حسيٍّ بصريٍّ لحركةِ أمواجِ البحرِ في المدِّ والجزرِ في عالمِ المياه فالخطابُ الشعريُّ الذي جاء به الشاعرُ بين الصورتينِ البصريةِ والشميةِ يُشكِّلُ قيمةً جماليةً للشخصيةِ الجليليةِ.

ويَرسمُ الشاعرُ ملامحَ شخصيةِ سليمان باشا الجليليِّ بصورٍ حقيقيةٍ ومجازيةٍ في حالتي السِّلمِ والحربِ بوصفهِ وجودًا إنسانيًّا يتفاعلُ مع الأحداثِ والجماعاتِ في المجتمعِ في أزمنةٍ متنوعةٍ متعددةٍ إذْ يقولُ: (من الأرجوزة)

كالليثِ إن صَالَ بحربٍ وسطا   والغيثِ إنْ سالَ بسلمٍ وعطى[2]

أندى بنانًا من بناتِ السُّحْبِ   وأشجعُ الأبطالِ عند الضَّربِ

لاظُلْمَ تلقى في حماهُ العالي   إلّا على الأعداءِ والأموالِ

ماضرّ مَنْ خيّمَ في جنابِهِ   أن لا تكونَ الشُّهْبُ في أطنابه

يستحضرُ الشاعرُ للشخصيةِ الجليليةِ عالمينِ مُتباينينِ هما: عالمُ الأسدِ في بأسهِ وشدتهِ التي تتجسَّدُ في صورٍ بصريةٍ، وعالمُ الغيثِ بدلالتهِ على الخصبِ والنماءِ والعطاءِ العميمِ، ويرسمُ للشخصيةِ سلوكينِ مختلفين بين (الليث والغيث) فيشبِّهُ سليمان باشا الجليليّ بالليثِ في صولاتهِ وجولاتِه في الحروبِ بدلالةِ الجملةِ الإسميةِ البصريةِ:(أشجعُ

---

[1] الصورة في شعر ابن دانيال الموصليّ (ت:710هـ) رسالة ص68.

[2] الديوان: ص 223.

الأبطالِ عند الضَّرب)، ويشبههُ بالغيثِ في العطايا والهباتِ بدلالةِ الجملةِ الإسميةِ: (أندىٰ بنانًا من بناتِ السُّحْبِ) فدلالتها الرسوخُ والثبوتُ ثم يجعلُ له التفوقَ االذهنيَّ علىٰ السُّحبِ الماطرةِ في مبالغةٍ شعريةٍ بصورةٍ بصريةٍ نصَّ عليها بالعبارةِ الصريحةِ: (بناتِ السُّحْبِ). ولا يغفلُ الشاعرُ أنْ يجعلَ للشخصيةِ حماها الذي تذودُ عنه، وأنَّ منْ يلوذُ بجوارِها لا يُظلَمُ بدلالةِ الجملةِ الإسميةِ: (لاظلمَ تلقَىٰ في حماهُ العالي) في مشهدٍ بصريٍّ بقيمٍ معنويةٍ ودلالاتٍ أخلاقيةٍ حتىٰ باتت الشُّهُبُ المضيئةُ من أطنابِ مَن يُخيمُ في جوارِه، في صورةٍ مجازيةٍ، وإشاراتٍ ضوئيةٍ بصريةٍ إذ تظهرُ الأبياتُ مملوءةً بالتصويرِ البصريِّ الحقيقيِّ والمجازيِّ، و مشحونةً بالعاطفةِ التي يجدُ بها الآخرُ نفسَه متعاطفًا مع الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ.

ويُوظفُ الشاعرُ المدركاتِ الحسيةَ البصريةَ في رسمِ حركيةِ الشخصيةِ السلطويةِ مُستحضرًا مقوِّماتِ الفصاحةِ في اللسانِ والبيانِ، وأدواتِ الكتابةِ في كفاءةِ الكلمةِ وجمالياتِ التعبيرِ ليُعطي للشخصيةِ السُّلطويةِ الجليليةِ قيمًا جماليةً وفكريةً بالحواسِّ المتجاورةِ في سياقِ النصِّ من خلالِ ما((يُدلي به من شهادةٍ لغويةٍ عن مرئيٍّ/ منظورٍ، أو معنويٍّ يُدركُ بالحسِّ والشعورِ، ويتمحورُ حولَ الذاتِ والجوهرِ))[1] إذْ يقولُ:

(بحر الطويل)

لـه قلـمٌ بالصَّـحِّ يجـري لسـانُـهُ — فيَعبَـقُ مِسـكٌ مـن لَهَـاةِ المحـابرِ[2]

ويُفْصِـحُ عـن فَصْـلِ الخطـابِ بمنطـقٍ — لبـيدٌ بلـيدٌ عنـده في المحـاضرِ

---

(1) البطل في شعر علي بن خلف الحويزي : (بحث)، ص 156.

(2) الديوان: ص 127.

وكـفٌّ لــو انَّ السُّحْـــبَ ترضَـعُ درّهـا همَــتْ عوضًــا عــن مُزنهــا بــالجواهرِ

وراحـةُ كـفٍّ فـــي استــواءِ خُطوطِهـا حظوظُ الـورى قـد خُتِّمَـتْ بالخنـاصر

يـجـودُ عـلـــى العـافينَ جهـرًا وخِفيـةً فـمـــن غـائـــبٍ يُثني عليـه وحـاضر

يجسِّدُ الشاعرُ تجسيدًا حسيًّا فصاحةَ لسانِ الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ بدلالةِ الجملةِ الإسمية:(له قلمٌ بالصحِّ يجري لسانُه) ليكوِّنَ القلمُ بمفهومِهِ وشكلِه صورةً بصريةً ناطقةً بالصوابِ، تتجاورُ مع صورةٍ سمعيةٍ تتحققُ باللسانِ الناطقِ لكن الشاعرَ يتحولُ باللسانِ تحولًا حسيًّا من البصريةِ في الكتابةِ إلى الشميةِ في الدلالةِ التي تتحققُ في الجملةِ الإسميةِ: (فيعبقُ مسكٌ من لهاةِ المحابرِ) إذ يجعلُ له رائحةً زكيةً كرائحةِ الطيبِ في إشارةٍ ضمنيةٍ إلى مايخرجُ من سليمان باشا من كلامٍ معطَّرٍ إذ يستحضرُ الشاعرُ ألفاظًا حسيةً لها صلةٌ بالكلامِ الشفاهي والكتابي مثل:(القلمُ، واللسانُ، والمحابرُ، والخطابُ، والمنطقُ) ثم يَجعلُ الشاعرُ من لسان الشخصيةِ الجليليةِ تقابلُ الشاعرَ المشهورَ لبيد بن ربيعة العامري (ت 41ه) مقابلةً خياليةً، تتفوقُ فيها عليه بدلالة الجملةِ الإسميةِ: (لبـيدٌ بلـيدٌ عندَه في المحاضرِ). ثم يُوظِّفُ الشاعرُ توظيفًا بصريًّا كفَّ سليمان باشا الجليلي التي تغلبُ في العطاءِ السُّحبَ الماطرةَ التي لو رضعتْ رضاعةً ذهنيةً من كفِّه لهطلتْ مزنُها بالجواهر والدرِّ بدلاً من قطراتِ المطرِ، في مشهدٍ بصريٍّ فيه المجازُ والجمالُ في دلالته البصريةِ والحركيةِ ثم يُوظِّفُ الشاعرُ(الكفَّ) ثانيةً لبيانِ الرؤيةِ الإنسانيةِ التي تمتلكُها الشخصيةُ التي باتت بها (حظوظ الورىٰ قد خُتِّمَتْ بالخناصر) مستدعيًا الثنائيةَ الضديةَ بالصورةِ السمعيةِ:(جهرًا ـ خفية) والصورةِ البصريةِ: (غائب ـ حاضرٍ) التي تولدتْ

منها صورٌ شعريةٌ حقيقيةٌ ومجازيةٌ أسهمتْ إسهامًا موضوعيًّا في تقديمِ صورةٍ بصريةٍ متكاملةِ الأركانِ عن شخصيةِ سليمان باشا الجليلي.

ويستدعي الشاعرُ من ذاكرتِه ومرجعياتِه عناصرَ من عالمِ الأفلاكِ، وعالمِ البحارِ، وعالمِ الطيورِ الجوارحِ ليرسمَ من خلالِها صورًا بصريةً يتحركُ في سياقاتِها الوزير سليمان باشا الجليلي بأنساقٍ واقعيةٍ أو شعريةٍ إذ يقولُ:

(بحر الطويل)

ركبتَ على حوتِ السماءِ مُشمِّرًا وعُمْتَ بحارَ النّقْعِ في طلب الفَخْرِ[1]

فحاطتْ بك الأقمارُ في أنجُمِ القنا ومدّ عليك النَّسْرُ أجنحةَ اليُسْرْ

وجئتَ إلى نَهْرِ المجرّةِ في الدُّجى فصيّرتَ فيه ساعدَ السيفِ كالجِسرِ

حصَدْتَ بسيفِ النصرِ سنبُلَةَ العِدَا فلقّطَ منقارُ القنا هامةَ الكفر

إذا صوّرَ الأبطالُ ضربَك في الطُّلى رأيتَ خيالَ الوهم يسبَحُ بالكفرِ

يبدأُ الشاعرُ مشهدَه البصريَّ بفعلٍ منْ أفعالِ الحركةِ المرئيةِ أو المتخيَّلةِ بدلالةِ الجملةِ الفعلية التي يُخاطبُ بها سليمان باشا الجليلي: (ركبتَ على حوتِ السماءِ) في مشهدٍ بصريٍّ تتجسَّدُ فيه السماءُ مسرحًا للسباحةِ، يسبحُ فيها الحوتُ إذ يجعلُ الشاعرُ الشخصيةَ الجليليةَ تركبُ حوتَ السماءِ في صورةٍ مجسَّمةٍ متحركةٍ بآفاقٍ بصريةٍ بل أظهرَ الشاعرُ سليمان باشا الجليلي يعومُ عومًا شعريًّا بصريًّا في بحارٍ من غبارِ المعاركِ طلبًا للفخر والمجدِ، في سياقاتٍ بصريةٍ مجازيةٍ موظفًا فيها الأقمارَ من عالمِ الأفلاكِ لتحيطَ بالشخصيةِ الجليليةِ التي تحفُّ بها الأنجمُ إحاطةً بصريةً، ثم يستحضرُ نهرَ المجرةِ، في

[1] الديوان: ص 128.

صياغةٍ مجازيةٍ تجمعُ الأرضيَّ بدلالةِ النهرِ، والسمائيَّ بدلالةِ المجرةِ، وكأنَّ النسرَ بأجنحتِهِ الطوالِ وقوتِهِ في الطيرانِ يُصاحبُ سليمان باشا، ويمدُّ له أجنحة اليسرِ، في مشهدٍ بصريٍّ يتحولُ فيه النسرُ إلى كائنٍ إنسانيٍّ بدلالة اليسرِ في الجملةِ الفعليةِ: (ومدّ عليك النَّسْرُ أجنحةَ اليسرِ) في سياقٍ وظفَ فيه الشاعرُ عالمَ الأفلاكِ:(السماء، والأقمارِ والنجمِ)، ومايعطيه من دلالاتٍ ضوئيةٍ في أنساقٍ وتشكيلاتٍ بصريةٍ تحملُ دلالاتِ التأثرِ في الآخر، مع توظيفِ المياهِ في (البحارِ والنهرِ) ثُمَّ يصوِّرُ الشاعرُ وقتَ قدومِ الشخصيةِ الجليليةِ إلى ساحةِ المعركةِ (في الدجى) إذ حصدَ سليمان باشا الجليليُّ بسفِه رقابَ الأعادي قتلًا وقطْعًا حصادًا شبيهًا بحصادِ سنابلِ القمحِ، في مشهدٍ بصريٍّ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (حصدتَ بسيف النصرِ سنبُلَةَ العِدا) التي يصوِّرُ فيها المشاهدَ القتاليةَ بدقةٍ بصريةٍ عيانيةٍ.

ويقولُ الشاعرُ في سليمان باشا بن محمد أمين باشا الجليلي مُوظِّفًا أفعالًا بصريةً تتجسَّدُ في مشاهدَ مرئيةٍ في عالمِ الواقعِ والوجودِ الطبيعيِّ وصولًا إلى صورةٍ شخصيةٍ لها آثارٌ إيجابيةٌ في الوجودِ الشعريِّ والإنسانيِّ:

(بحر الطويل)

وذو بَصَـرٍ يرنو بـه عـن بَصيرةٍ ... يجُـوزُ حـدودَ الغيـبِ عنـد التناظرِ[1]

هُـمامٌ إذا استصرختـه لملمَّـةٍ ... يَـصولُ بعـزمٍ فاتـكٍ غـيرِ فاتـرِ

مسيرةُ شهرٍ يبعثُ الرعبَ إن سرى ... لـحربِ أعـاديه أمـامَ العساكـرِ

إذا شـبَّ نـارًا أقـعدتْ كـلَّ قائـمٍ ... وغُـضَّ لهـا مـن خوفـهِ كـلُّ نـاظـرِ

---

(1) الديوان: 127

بدأَ الشاعرُ في تصويرِ مشاهدِ الشخصيةِ السلطويةِ بالفعلِ (يرنو) بوصفه فعلاً بصريًّا إدراكيًّا، يحملُ في سياقهِ دلالاتٍ ومشاهدَ مرئيةً بقوةِ الإدراكِ والنظرةِ العيانيةِ التي كانت سجيةً في نفسِه، تتفاعلُ مع البصيرةِ الثاقبةِ في نسقِ(التناظر) الذي تتقابلُ فيه الشخصياتُ، وتتجادلُ فكريًّا وموضوعيًّا لكنَّ علاقاتِ السلطويِّ سليمان باشا الجليلي مع الخصومِ تُظهرُ تفوقَه عليهم لأنَّ سطوتَه وقوتَه ومهابتَه تبعثُ الرعبَ والهلعَ في قلوبِ أعاديهِ (مسيرة شهرٍ)، والمسيرةُ في المفهومِ الزمانيِّ والدلالةِ المكانيةِ تدلُّ علىٰ الحركةِ المرئيةِ بديمومةٍ بصريةٍ في مواجهةِ الأعداءِ ثم يكشفُ الشاعرُ عن صورةٍ ضوئيةٍ في سياقِ الجملةِ الفعليةِ:(شبَّ نارًا) بدلالةٍ بصريةٍ ماديةٍ ودلالةٍ معنويةٍ، يحضرُ فيها غضبُ الشخصيةِ الذي يُشبِّهُهُ الشاعرُ بالنارِ في حال توقدت، واشتعلت؛ فاستعملَ النارَ وضوءَها المُلتهبَ الأحمرَ لأنَّ الضوءَ واللونَ لهما ((القدرةُ علىٰ إحداثِ تأثيراتٍ نفسيةٍ علىٰ الإنسانِ الذي لديه القدرة علىٰ كشفِ الشخصيةِ))[1] السلطويةِ بآفاقٍ بصريةٍ لونيةٍ، ثم يختتمُ الشاعرُ نصَّه بفعلٍ حركيٍّ:(غضَّ)، والغضُّ حركةٌ بصريةٌ مرئيةٌ بعدما بدأ نصَّه بما يُدللُ علىٰ الرؤيةِ البصريةِ بالجملةِ الفعليةِ:(ذو بصرٍ يرنو به عن بصيرةٍ)، وختمَ مشهدَه التصويريَّ بالجملةِ الفعليةِ:(وغضَّ لهامن خوفِه كلُّ ناظر) وهنا تكمنُ قدرةُ الشاعر بحشدِ المدركات الجماليةِ التي وظفَها، والأنساقِ البصريةِ الطبيعيةِ التي جعلَهامثالاً شاخصًا في مُقوِّماتِ الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ في الوجودِ الواقعيِّ والشعريِّ.

---

(1) اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر،عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 2،1997م، ص 183.

ويوظفُ الشاعرُ في شخصيةِ سليمان باشا الجليلي صورةَ البطلِ المحاربِ راسمًا له صورةً حربيةً قتاليةً بوصفه قائدًا للجيوشِ، يتحرَّكُ في عالمٍ حسيٍّ بصريٍّ:

(بحر الوافر)

تخالُ جيوشهُ في الحربِ سُحُبا بوارقُها الأسنةُ في الطعانِ[1]
مدافعُها الرعود إذا استهلَّت تَدكُّ بوقعِها قللَ القنان
ويشتبكُ القنا فيكادُ منه شُعاعُ الشمسِ يُحجبُ عنْ عِياني

يستحضرُ الشاعرُ في أبياتِه الُمخاطَبَ سليمان باشا الجليلي في الجُملةِ الفعليةِ:(تخالُ جيوشه في الحربِ سُحبًا) مُستحضرًا صورةَ الحربِ ومشاهدَها البصريةَ، وهو يسردُ حركةَ أفواجٍ من الجيوشِ في العالمِ الواقعيِّ الذي تنهضُ بها لشخصيةُ بمرتبةِ القيادةِ، وسمةِ البطلِ المحاربِ لتدركَ الأبصارُ جيوشَهُ لكثرتِها وكثافتِها وحركتِها المتواصلةِ والمتتابعةِ كأنها سحبٌ تترى في صورٍ بصريةٍ متلاحقةِ الأطرافِ، فتبرق أسنتُها في الطعانِ في صورةٍ ضوئيةٍ وحركيةٍ معًا، وتلمعُ عند الضرب؛ إذ تتحولُ الأسنةُ المرئيةُ إلى بوارقَ ضوئيةٍ تحولًا شعريًّا مجازيًّا فتتموضعُ الشخصيةُ السلطويةُ بحركةٍ ضوئيةٍ بصريةٍ فوقيةٍ متعاليةٍ في تقابلٍ وتناسقٍ وتحولاتٍ حركيةٍ محوريةٍ في الحربِ ((تدُلُّ على ألوان المعاني العقليةِ والمشاعرِ العاطفيةِ))[2] إذ يجمعُ الشاعرُ في المشهدِ الحربيِّ الأسنةَ البوارقَ، والمدافعَ والرعودَ في صورةٍ سمعيةٍ، تتضخمُ بها صورةُ جيوشِ سليمان باشا الجليلي في ساحةِ الحربِ ضد الخصومِ والأعادي ؛ وإذا كانت الرعودُ والبروقُ والمدافعُ تحتملُ

---

[1] الديوان: ص 201.

[2] الصورة الشعرية ونماذجها في إبداعِ أبي نواسٍ: د. ساسين عساف،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص55.

صوتًا وضوءًا فإنَّ الشاعرَ برؤيته يحولُ المادياتِ إلى محسوساتٍ ضوئيةٍ وبصريةٍ، ويوظِّفها توظيفًا بصريًّا هدفه إثارةُ الدهشةِ والمفاجأةِ عند المتلقي. وصوتُ المدافِع الشبيهُ بصوتِ الرعودِ وصواعقِهِ دلالةٌ على القوةِ والجبروتِ، وقوةِ الصدمةِ العنيفةِ في المعركةِ، وتُمثِّل الأسنةُ والقنا في الطعانِ قوةَ الشخصيةِ الضاربةَ والفاتكةَ بالأعادي في مشاهدَ بصريةٍ رادعةٍ ماحقةٍ للخصمِ. وتشيرُا لجملةُ الفعليةُ:(ويشتبكُ القنا) إلى كثرةِ الرماحِ وحركتها وتزاحُمِها مع المقاتلينَ في المعاركِ وتكادُ تَحْجبُ بمنظرِها البصريِّ ضوءَ الشمسِ وشعاعَها، وبذلك تبرزُ الصورةُ البصريةُ أكثروضوحًا في محتوياتها اللونيّةِ، ومقوِّماتها الضوئيّةِ وفاعليتِها الحركيّةِ، وتبدو أوسعَ تعبيرًا وصفيًّا مشهديًّا عن الشخصيةِ السلطويَّةِ في زمنِ الحربِ وضروبِ القتالِ.

المبحث الثاني

الصورةُ البصريةُ ومحمد باشا

محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي من أبرزِ الشخصياتِ الجليليةِ التي حكمت الموصلَ فقد كانَ((حُكمُ محمد باشا الجليلي، الذي استغرقَ ثمانيةَ عشر عامًا متواصلةً (1204–1221ه –1789–1806م) تتويجًا حقيقيًّا لوضعٍ سياسيٍّ سلميٍّ مستقرٍّ، نسيتْ الموصلُ خلالَه فوضى الصراعِ))[1] مما يجعلُه شخصيةً قياديةً وسياسيةً واجتماعيةً بارزةً لها حضورٌ إيجابيٌّ في الذاكرةِ الموصلية، وركنًا من أركان الأسرةِ الجليليةِ الواعيةِ في العصر العثمانيِّ حتى قيلَ فيه: ((قد أمِنّا به من فتنِ الأشقياءِ، وأيامنُا به منيرةٌ، وحدباؤنا بوجودهِ مستنيرةٌ، وعيشنُا به رغدٌ))[2] في إشارةٍ إلى الحيويةِ الشخصيةِ، والفاعليةِ الذهنيةِ والواقعيةِ، والتواصلِ الحميمِ بين الوالي الجليلي وبين أفراد المجتمع الموصليِّ.

يقولُ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصليُّ في محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي (ت1221هـ) مُرحِّبًا بقدومهِ إلى مدينةِ الموصلِ ترحابًا شعريًّا بعد إقامةٍ له في قريةِ (حمام العليلِ) جنوبي الموصلِ، مُستحضرًا فيها صورًا بصريةً مُتحركةً ذهنيًّا وواقعيًّا:

(بحر الرجز)

قـــــدومُ والٍ عـــلا في جـيده، وغلا عـقـــــــدُ الوزارةِ مـقــدارًا وأثــمانـا[3]

---

[1] الموصل في العهد العثماني فترة الحكم المحلي (1139-1249هـ -1726 – 1834م)، ص 86

[2] غاية المرام في تاريخ محاسن بغداد دار السلام: ياسين بن خير الله العمري، ط1،مطبعة دار البصري، بغداد، العراق،1388هـ / 1968م، ص329.

[3] الديوان:ص 194

قــدومُ مــنْ شــرَّفَ الحـدبا وسـاكنَها فضــلاً عــن العــينِ إذ بـالخيرِ وافـــانا

قـدومُ مَــنْ زانَ وجــهَ الأرضِ نــائلُه بـــرًّا وبحــــرًا وكـثـبـــانًا ووديـانــــا

قـدومُ منْ مـلأ الـدنيا، ومـا حــملتْ عـــدلاً وأمـــنًا ومعـروفًــا وعِـرفانــا

أنزلَ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصليُّ الواليَ الجليليَّ منزلةً شخصيةً رفيعةً في قلوبِ الجماعةِ والمجتمعِ، وبيَّـنَ أنَّ قدومَه بصورةٍ حركيةٍ بصريةٍ قد شرَّف الموصلَ/ الحدباءَ وسكانَها، كما شرَّفَ عينَ الماءِ في (حمام العليل) لأنه يزدانُ في شخصيتِه بعقدِ الوزارةِ بوصفهِ سياسيًّا يحملُ لقبَ(الوزير والباشا والوالي) في سياقِ التعظيمِ والتوقيرِ، ثم يشبهُ الشاعرُ قدومَه بالخيرِ العميمِ الذي تزدانُ به الأرضُ، وتخضرُ وتُخصبُ بهباتِه ونوالهِ الذي يكادُ يكون مطرًا عميمًا في سياقٍ بصريٍّ، تحضرُ فيه الثنائياتُ الضديةُ المتجاورةُ في عالمِ الطبيعةِ الساكنةِ:(البر والبحر) و(الكثبان والوديان) التي تُبرزُ جانبًا حسيًّا بصريًّا في عالمِ الواقعِ إذ ملأت الشخصيةُ الجليليةُ بقدومِها الباهرِ الدنيا عدلاً وقسطًا ومعروفًا لكنَّ الشاعرَ في صورِه وتصوراتِه يُدركُ أنها تبثُّ الرؤيةَ الخاصةَ للشيءِ المصوَّرِ، وتصطنعُ أجواءً حسيةً وشعوريةً مُعبرةً تعبيرًا شعريًّا عن شخصيةٍ سلطويةٍ فاعلةٍ لها تجربةٌ وجدانيةٌ في التشكيلِ البصريِّ والحياةِ الواقعيةِ والرؤيةِ الموضوعية.

ويقولُ الشاعرُ في محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي مُستوحيًا شموليةَ الغيثِ والبحرِ في الوجودِ الواقعيِّ المائيِّ، والأُفقِ البصريِّ ليقارنَ بين كفيهِ و بين الغيثِ بالنماءِ مُقارنةً شعريةً جماليةً: (بحر البسيط)

جــــــوادُ كـفٍّ إذا جَـادتْ لـنا يـدُه أغــنتْ عـن الأجـودينِ البحرِ والغـدقِ[1]

---

[1] الديوان: ص154.

لا يستوي الغيثُ مع كفّيه، نائلُ ذا ماءٌ، ونائلُه من خالصِ الودقِ

تمّتْ مَحاسنُه لانقصَ يدخُلُها فقدرُهُ لم يدعْ قدرًا لمُستبقِ

قضتْ- بما تقتضي العلياءُ- همتُه فالمُلكُ في رقْدةٍ والحربُ في أرقِ

يبينُ الشاعرُ فاعليةَ الشخصيةِ السلطويةِ عندما يقارنُ بين الغيثِ بصورتهِ المائيةِ وبدلالتِه اللمسيةِ الحسيةِ، وصورةِ هطولهِ في مشهدٍ حركيٍّ ماديٍّ بوصفه ظاهرةً من ظواهرِ الطبيعةِ يقارنُ بين كفَّي محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي في الجودِ والعطاءِ الماديِّ وبين الغيثِ والبحرِ لندركَ أنَّه جوادٌ يجود بكفٍّ تُغني غناءً شعريًّا عن ماءِ البحرِ والمطرِ الوفيرِ، في مبالغةٍ شعريةٍ إذ يُغلِّبُ الشاعرُ كفَّي الشخصيةِ الجليليةِ تغليبًا مجازيًّا على الأجودينِ والماءينِ وهما: ماءُ البحرِ والماءُ الغدقُ، في رسمِ ملامحِ الشخصيةِ السلطويةِ الجليلية التي تتحرَّكُ في ميدانٍ ثانٍ، يتحققُ في الحربِ بصورِها ومشاهدِها المرئيةِ.

ويقول الشاعرُ في محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي بعد معركةٍ حربيةٍ خاضَها في أطرافِ جبلَ سنجارَ مُوظفًا في بناءِ شخصيتهِ صورًا مُتلاحقةً، تجتمعُ في سياقاتِها الثنائياتُ الضديةُ التي تظهرُ بها كفاءتُه ومهارتُه في السيفِ والفعلِ والقولِ السديدِ، بوصفِه بطلًا محاربًا جسورًا: (بحر البسيط)

مَنِ اقتضى الصَّارمُ الهنديُّ حاجتَه أطاعَه العاصيانِ: العُربُ والعجمُ[1]

ومن بغيرِ سيوفِ الهنْدِ رام علًا أُغري به المُسفلانِ: العجزُ والهرم

ومن يكنْ جودُه طبعًا له شهِدَتْ بفضله حاسداهُ: البحرُ والديمُ

---

(1) الديوان: ص182.

ومن يُجِبْ بسوى الرأي السـديدِ نـدًى أعاقـه الـمُـرديـان: العِـيُّ والصّـمَـمُ

ولا تستوي الكتبُ والأسيافُ في شَـرفٍ ولا يُسـاوي القنـا الخطيّـةَ القلـمُ

وظفَ الشاعرُ(الصارم الهندي، وسيوف الهند، والأسياف) بوصفها سلاحًا فاعلًا فاتكًا من أسلحةِ الحربِ التي يحملُها المقاتلُ في الميدانِ، بصورٍ حسيةٍ بصريةٍ تظهرُ بها الكفاءةُ في الفعلِ والصفةِ. والسيوفُ في سياقاتِها الماديةِ والتصويريةِ تدلُّ على الحركةِ قياسًا على الأيدي التي تحملُها، وتدلُّ على كثرةِ حركةِ الشخصيةِ الجليليةِ في الواقعِ والشعرِ حركةً قتاليةً وفكريةً معًا مستدركًا أن خصالَ الشخصيةِ الإيجابيةَ هي سجيةٌ، وليست تصنعًا، وأنَّ (البحر والديم) بدلالتِهما المائيةِ الوفيرةِ يحسدانِ الباشا الجليليَّ على طبعِهِ وسجاياهُ وأنه يمتلكُ رأيًا سديدًا في أقوالِهِ وأفعالِه التي يتجاوزُ بها العيَّ والصممَ بدلالتِهما الحسيةِ السمعيةِ. ثم يقارنُ الشاعرُ مقارنةً ذهنيةً شعريةً بين الكتبِ والأسيافِ من حيث الرفعةُ والشرفُ، ويدركُ بوعيهِ أنهما لا يستويانِ شعريًّا وبصريًّا بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (ولاتسوي الكتبُ والأسيافُ في شرفٍ)، وأنَّ (القنا الخطية) تتفوقُ على القلمِ في ميادينِ القتالِ بمشاهدِها البصرية فتبرزُ قدرةِ الشاعرِ بتسخيرِ اللمساتِ الحسيةِ والمشاهدِ المُتحركةِ التي وظفَها توظيفًا بصريًّا.

ويقولُ الشاعرُ في محمد باشا بن محمد أمين باشا بعد أنْ أسبغَ عليه السلطانُ العثمانيُّ عبد الحميد الأول (ت1203ه) لقبَ الباشا بوصفهِ من الألقابِ السلطانيةِ الرفيعةِ، فضلًا عن منصب الوزير الذي يُعدُّ من المناصبِ السياسية العاليةِ في الدولةِ العثمانيةِ:

(بحر الكامل)

بُـــشراكَ: أنـجـــزَ وعـــدَه الرحـــمنُ   ووافـــاكَ رهـــنَ ضـمــــانِه الآوانُ[1]

وكســاكَ مـــن خِلَـعِ الـوقــارِ أجلَّهــا   عـــبدُ الحميـــد العـــادلُ السلطـــانُ

يــا ثــامنَ السَّـــبعِ الكواكـبِ في العـلا: بجـــمالِ وجهـــك ثُلـــثَ القـمـــرانُ

جــزءُ الـــوزارة نِــلْتَه حـــقًّا وعـــن   عجَـــلٍ يُنيلـــك كلـهـــا المـنــــانُ

ولســـوف تبـلــــغُ رتبـــةً مــا نالَهــا   أحـــدٌ، ولـــم يظـــفرْ بهـــا إنســـانُ

يسردُ الشاعرُ حدثًا واقعيًّا مرتبطًا بالشخصيةِ الجليليةِ بضميرِ المخاطَبِ المُتحققِ في كافِ الخطابِ في الألفاظِ المتتابعةِ:(بشراكَ، ووافاكَ، وكساكَ)، ليرفعَ منزلةَ الوزيرِ الجليليِّ في ظلِّ الدولةِ العثمانيةِ بالبشارةِ الإلهيةِ التي(أنجز فيها الرحمنُ وعده) فإذا بالسلطانِ العثماني عبد الحميد الأول(ت1203ه) (كساهُ من خلعِ الوقار أجلَّها) في صورةٍ بصريةٍ مرئيةٍ. ثم يوظفُ الشاعرُ الطبيعةَ الفلكيةَ السماويةَ:(يا ثامنَ السبع الكواكب) مُستحضرًا الرقمينِ الثامنَ والسابعَ جاعلًا من الوزيرِ الجليليِّ ثامنَ الكواكبِ السبعِ في المجموعةِ الشمسيةِ، ليوازنَ موازنةً شعريةً بين جمالِ القمرينِ(الشمس والقمر) وجمالِ وجههِ في صورةٍ بصريةٍ يتهاوىٰ فيها القمرانِ أمامَ جمالِ وجهِه في صورةٍ حركيةٍ، يبينُ فيها الشاعرُ أن محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي قد نالَ شرفَ الوزارةِ، ويدعو له دعاءً ضمنيًّا تكريميًّا أنه سيبلغُ منزلةً ورتبةً (لم يظفر بها إنسانُ) في سياقِ التعظيمِ والتفخيمِ.

ويقولُ الشاعرُ في محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي مصورًا مقوماتِ الشخصيةِ الجليليةِ بين الراحةِ والجراحِ بدلالتهما الماديةِ البصريةِ والمعنويةِ الذهنيةِ: (بحر الكامل)

---

(1) الديوان: ص195.

ذو راحةٍ للنـــــاسِ فيها راحةٌ وجـــــراحهُ في حَاسديهِ وضدِّه[1]

بلغَ العُلا قبل البلوغِ وقد أتى مـــتكلّمًا بالفَعْـــل، وهـــو بمَهـــدهِ

وقد خصّنا الرحمـــنُ منه بماجدٍ ودَّ الهـــلالُ يحُـــلُّ هالـــةَ مجـــدهِ

بحرٌ إذا مـــا البحـــرُ سامك جزرُه حـــدّثْ ولا حـــرجٌ علـــيك بمـــدِّه

يفتتحُ الشاعرُ سردَه الشعريَّ في الشخصيةِ الجليليةِ بالجملةِ الإسميةِ التي تحملُ في سياقِها قيمةَ الكرمِ الأخلاقيةِ ودلالاتِها الإنسانيةِ:(ذو راحةٍ للناسِ فيها راحةٌ) تتخللُها صورٌ حسيةٌ بصريةٌ ولمسيةٌ بدلالاتٍ إنسانيةٍ يُلحقُها بجملةٍ تُناقضُها، وتُعارضُها في القيمةِ لأنها مُوجهةٌ للحاسدينَ والخصومِ بوصفهم شخصياتٍ لها حضورٌ بصريٌّ واقعيٌّ يكونُ فيها الباشا الجليلي في الوعي الشعريِّ (يدًا جراحُها في حاسديهِ وضده). ويسترسلُ الشاعرُ في تبيانِ خصالِ الشخصيةِ المتحركةِ بصريًّا بالجملةِ الفعليةِ: (بلغَ العلا قبل البلوغِ) في مبالغةٍ شعريةٍ، تقترنُ بالهلالِ في الضوءِ والفوقيةِ في المنزلةِ ثم إنه يتكلّمُ بالفصلِ وبالحكمِ وهو في مهده، في صورةٍ سمعيةٍ فيها التبجيلُ والتعظيمُ المعنويُّ. ويستحضرُ الشاعرُ البحرَ بفضائهِ في موازنةِ أفعالِ الشخصيةِ الجليليةِ في المددِ والعطاءِ الماديِّ البصريِّ إذ يَغلبُ المدُّ الجليليُّ مدَّ البحرِ في مائهِ، فالمتلقي يستطيعُ ((إدراكَ مظاهرِ الجمالِ الماديِّ القائمِ على التناسبِ بين الأجزاءِ والكمالِ))[2] التصويريِّ البصريِّ في عناصرِ بناءِ الشخصيةِ.

(1) الديوان: ص112-113 .

(2) فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيّان التوحيديّ: د.حسين الصديق، دار القلم العربي – دار الرفاعي،حلب،سوريا، ط1، 2003م، ص 153.

ويُشكّلُ الشاعرُ صورًا بصريةً بتوظيفِه لقدراتِه الشعريةِ وقصائدِهِ ومدائحِهِ المتعاقبةِ في في صياغةِ خصالِ شخصيةِ محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي التي يستحضرُ في بنائها جوارحَه ومدائحَه وقوافيه بصورٍ بصريةٍ، يكونُ فيها الشعرُ في خدمةِ السلطةِ الجليليةِ إذْ يقولُ: (بحر الطويل)

ذو راحــةٍ نفـخَ النَّـدى مـنْ روحِهـا ... فــي ميّــتِ الآمــالِ روحَ يَســار[1]

ذاتٌ بهــا انفجــرتْ عيــونُ قريحتــي ... فجَــرتْ وقـرّمــع الزمــان قــراري

قلبــي وكـــلُّ جــوارحـــي ومَفاصــلي ... تُثنـــي علـــيه ومـاحـوتـــه داري

أتلـــو مـدائـحَـــه فـيـعبـــقُ طيبُهـــا ... إنّ القـوافـــي الغالـيـــاتِ ســواري

حمِـدَتْ مدائــحَه النجـومُ فأوشـكتْ ... تَهـوي لتســكنَ ألسُــنَ الشُّعّــار

يصوّرُ الشاعرُ الشخصيةَ الجليليةَ تصويرًا حركيًّا بقيمٍ جماليةٍ وإنسانيةٍ لها آثارُها الإيجابيةُ في المجتمعِ والجماعةِ موظفًا الراحةَ/ اليد توظيفًا حسيًّا بدلالةِ الجملةِ الإسميةِ: (ذو راحةٍ نفخَ الندىٰ منْ روحِها روحَ اليسارِ) التي تحتوي قيمةَ الكرمِ بصورةٍ بصريةٍ تدعمُها صورةٌ شميةٌ يتحولُ فيها (ميتُ الآمال) تحولًا شعريًّا إلىٰ كائنٍ حيٍّ، نُفختْ فيه روحُ اليسرِ واليسارِ بالكرمِ الجليليِّ، في مشهدٍ بصريٍّ إذ أنتجتْ فواعلُ شخصيةِ محمد باشا الجليلي نشاطًا ذهنيًّا في الذاتِ الشاعرةِ، تبلورَ بالقصائدِ المدحيةِ والقوافي المتواترةِ التي (انفجرت فيها قريحةُ) الشاعرِ عثمان بكتاش الموصليِّ في صورةٍ بصريةٍ متخيلةٍ، تتخللُها الدهشةُ. بل فتحت الشخصيةُ الجليليةُ أبوابًا من الشِّعرِ للشاعرِ حتىٰ بات (قلبه وكـلُّ جـوارحـه ومفاصله) مدائحَ يعبقُ طيبُها من طيبِهِ، في صورةٍ شميةٍ متلازمةٍ لها

(1) الديوان: ص 140.

دلالاتٌ ماديةٌ ومعنويةٌ يُوظفها الشاعرُ توظيفًا بصريًا في بيانِ وفائِه للشخصيةِ السلطويةِ، وقرّبهِ منها، وصلتهِ بها. ثم يقابلُ الشاعرُ بين مدائحِه في الشخصيةِ السلطويةِ وبين النجومِ بدلالتِها البصريةِ الضوئيةِ والحركيةِ فإذا بالنجومِ تكادُ تهوي من منازلِها السماويةِ لتستقرَّ نسقًا في المدائحِ والقوافي، بعد أن سمعتْ فنطقتْ فحمدتْ أنساقَها، ورغبتْ فيها، في صورٍ بصريةٍ وسمعيةٍ تحملُ في سياقاتِها الإيحائيةِ أو الحقيقيةِ صورًا بصريةً إنسانيةً للشخصيةِ الجليليةِ.

ويرسمُ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصلي صورتينِ مُتناوبتينِ لشخصيةِ محمد باشا الجليلي، في زمنينِ مختلفينِ هما: صورةٌ في زمن السِّلمِ، وصورةٌ في زمنِ الحربِ، يظهرُ فيهما فاعلًا حيويًّا إذ يقولُ: (بحر الطويل)

مـنْ يطلـبِ المجـدَ فليطلُبْـه مثـلَ أبي ... محمـودَ يُعطـي أُلوفًـا وهـو مبتسـمُ[1]

ويطعَنُ الخيـلَ فـي سمـراءَ نافـذةٍ ... جروحُهـا في الأعـادي لـيس تلتـئمُ

حـرٌّ إذا افتخـروا قـومٌ بمكرُمـةٍ ... ففـي أبيـهِ، وفيـه يفـخَرُ الكَـرمُ

يـفـوحُ نـشـرُ النَّـدى مـن طـيِّ أنمُلـهِ ... وفـي كـلا راحتـيه تـمـطرُ الـنِّعَمُ

فأين طينُ الورى مـنْ طيـبِ عـنصرِه ... وهل تُقـاسُ بـوردِ النـرجس الخُـزُم؟

يصوّرُ الشاعرُ الشخصيةَ السلطويةَ في قمةِ المجدِ والمروءةِ بتشكيلٍ معنويٍّ، وسياقٍ بصريٍّ يتجسَّدُ في الجملةِ الفعليةِ:(يعطي ألوفًا وهو مبتسمُ) إذ جاءَ الشاعرُ بالفعلِ (يطلب) مرتينِ بدلالتيه الماديةِ والمعنويةِ الموجَّهةِ إلى نظراءِ الشخصيةِ الجليليةِ الذين يُحيلُهم في الفعلِ إلى الفاعلِ محمد باشا الجليلي إحالةً شعريةً. وإذا كان محمد باشا الجليلي

---

[1] الديوان: ص 183.

يُعطي أُلوفًا في زمنِ السلمِ، فإنه في زمنِ الحربِ(يطعَنُ الخيـلَ في سمراءَ نافذةٍ) في صورةٍ بصريةٍ، تظهرُ فيها شجاعتهُ وبأسُه عند مواجهةِ العِدا في الميدانِ ليصوِّرَ حركيةَ الطعنِ تصويرًا بصريًا في دلالاتٍ حسيةٍ نسقيةٍ: (جروحُها في الأعادي ليس تلتئم) ثم يوظفُ الشاعرُ الصورةَ الشميةَ في بيانِ طيبِ أنملِ الشخصية الجليليةِ، وأكفِّها في العطاءِ الوفيرِ، في الجملة الفعلية: (يـفـوُح نـشـرُ الندىٰ من طيِّ أنملِه) في إشارةٍ صريحةٍ إلىٰ السخاءِ الماديِّ الذي يعطي فيه بالألوفِ ثم يصوِّرُ حيويةَ السخاءِ الجليليِّ في الصورةِ البصريةِ: (وفي كلا راحتيهِ تـمـطُرُ النِّعَمُ)، في مشهدٍ بصريٍّ يجمعُ فيه الشاعرُ بين المادي والمعنويِّ، وبين بالمرئي والذهنيِّ، مع توظيفِ الأفعالِ المضارعةِ)يطلبُ، يعطي، يفخرُ،يفوحُ،تمطرُ، تقاسُ) توظيفًا حسيًّا.

ويقدِّمُ الشاعرُ نسقًا بصريًا لشخصية محمد باشا الجليلي بنسقينٍ متلازمين هما: نسقُ الكرمِ والعطاءِ الخصيبِ، ونسقُ الحربِ والقتال البئيس إذ يقولُ: (بحر الكامل)

تبكـــي وتـــذِرفُ أدمـــعَ الأمطـــارِ والسُّـحْبُ مـــنْ حسّـــدٍ لجـــودِ يمينِـــه[1]

كمنَـــتْ بطـــيّ بواطـــنِ الأحجـــارِ والنـــارُ مـــن فـــزَعِ الخمـــودِ بســـيبهِ

لكـــنْ لنيـــرانِ الملاحـــمِ واري ســـهْلُ الطبيعـــةِ لـــيّنٌ عنـــد العطـــا

مـــن فـــوقِ صهـــوةِ قشـــعَمٍ كـــرّارِ صرعَـــتْ ثعالـــبُ رُمحِـــه أسْـــدَ العِـــدا

يكشفُ النصُّ عن مقوماتِ الشخصيةِ السلطويةِ بسلسلةٍ من التوظيفاتِ الماديةِ المرئيةِ، والمدركاتِ البصريةِ التي جاءَ بها الشاعرُ، مثل:(السحب، والأمطار، والأحجار، والنيران) بدلالاتِها الحسيةِ، وآفاقِها العيانيةِ، فالسحبُ في أنساقِها الحركيةِ

(1) الديوان: ص 139.

البصريةِ تجسدُ الشخصيةَ الجليليةَ في عطاياها حتى باتتْ حاسدةً حسدًا إنسانيًّا لليدِ اليمنى لمحمد باشا الجليلي و لم يكتفِ الشاعرُ بذلك بل صوَّر بكاءَ السحبِ بكاءً إنسانيًّا في صورةٍ بصريةٍ بدلالةِ الجملةِ الناصةِ:(والسحبُ تبكي، وتذرفُ أدمعَ الأمطارِ) إذ تحولت الأمطارُ إلى دموعٍ تحولًا شعريًّا مجازيًّا بصريًّا ثُمَّ ينتقلُ الشاعرُ إلى توظيفِ النارِ توظيفًا حسيًّا بدلالةٍ ضوئيةٍ بصريةٍ بالجملةِ الإسمية: (والنارُ كمنتْ بطي بواطنِ الأحجارِ) خوفًا من الخمودِ والانكفاءِ والانطفاءِ بسيولةِ عطايا الشخصيةِ الجليليةِ ثم إنَّ السحبَ والنارَ في دلالتهما الضوئيةِ والبصريةِ، وفي بعْدهما الحسيِّ ظاهرةٌ مرئيةٌ يوظفُها الشاعرُ توظيفًا مجازيًّا في بيانِ حسدِهما لشخصيةِ محمد باشا الجليلي ثم يتحولُ الشاعرُ إلى ميدانِ القتالِ ليخبرنَا أنه محاربٌ خبيرٌ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (صرعَتْ ثعالبُ رُمحِه أُسْد العدَا) في إشارةٍ إلى شجاعتِه فوق صهواتِ الجيادِ إذأجادَ الشاعرُ بتوظيفِ الماديات والمحسوسات التي صاغَها في بناءِ صورِه البصريةِ والضوئيةِ مع بعضها البعض في لوحةٍ منسجمةِ الأركانِ، متقاربةِ الدلالاتِ في مشاهدِها وحركتِها ونسقِها فالشاعرُ ((يمزجُ بين الموجودِ والغائبِ،وبينَ المحدودِ واللامحدودِ))[1] في صياغةِ المشهدِ البصريِّ، وتركيبِ الصورِ، ونسجِ موضوعاتِها باللغةِ.

ويقولُ الشاعرُ في محمد باشا الجليلي موظِّفًا سماتٍ أخلاقيةً وقيمًا وسلوكياتٍ واقعيةً، يتصفُ بها في السلمِ والحربِ، بمؤثِّراتٍ بصريةٍ، ومُغذياتٍ حسيةٍ: (بحر الكامل)

بِشْـرٌ يُريـك لـدى المـواهبِ وجـهـه ... بِشـرًا يـقيكَ مـن الزمـانِ وجَهـده[2]

---

[1] التصوير والحياة: د.محمد نبهان سويلم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1978،ص86

[2] الديوان: 111-112.

غيثُ السَّخا، غوثُ الصـريخِ إذا دعَـا قـوتُ النفـوسِ بـه وقـوةُ جنـدِهِ
فَلَقُ الهُدى فلّاقُ هاماتِ العدا سُحبُ الندى سحبانُ وابلِ نقده
مشكاةُ نادى السُّؤلِ مصباحُ المُنَى درُّ الثنا، دريُّ كوكبِ مجدِهِ

يوظفُ الشاعرُ الجملةَ الفعليةَ: (يريكَ وجههُ بشرًا) توظيفًا حسيًّا في تجلياتٍ بصريةٍ مدركًا أنَّ الشخصيةَ السلطويةَ تقي، وتحمي الآخرَ الإنسانَ وقايةً ماديةً أو معنويةً من مصائبِ الزمانِ ونوازلِهِ. وهذا الأمرُ في حقيقتِه الذهنيةِ حركيٌّ في دلالاتهِ وإن كان سياقهُ مجازيًّا معنويًّا إذ جعلَ الشاعرُ من الشخصيةِ الجليليةِ (غيث السخا) تعبيرًا عن السَّخاءِ والعطاءِ الذي يُنزِلُه على الآخرِ فيغنيه، في صورةٍ حركيّةٍ ولمسيّةٍ معًا، يحضرُ فيها عنصرٌ مائيٌّ وبصريٌّ محسوسٌ ملموسٌ أما (هاماتُ العدا) فهيَ تعبيرٌ حسيٌّ عن قوةِ الشخصيةِ السلطويةِ التي تتحلَّى بالبأسِ الذي يطيحُ بهاماتِ العدا والخصومِ في مشاهدَ قتاليةٍ بصريةٍ أما (المشكاةُ– المصباحُ) في تصويرِها الحسيِّ فهيَ مرئياتٌ في ((مشاهدَ يُدركُ الضوءُ بها في الصورةِ إدراكًا مباشرًا))[1] تحضرُ جنباتُها في الشخصيةِ السلطويةِ لتظهرَ بها قدرةُ الشاعرِ في توظيفِ الموجوداتِ في العالمِ الواقعيِّ في صورةٍ بصريةٍ ضوئيةٍ.

ويقولُ الشاعرُ في محمد باشا بنِ محمد أمين باشا الجليلي مُصوِّرًا شخصيتَه في العدلِ الاجتماعيِّ، والعطاءِ الماديِّ بصورٍ بصريةٍ:

(بحر الكامل)

---

[1] سيمياء المرئي: جان فونتاني، ترجمة: د. علي أسعد، دار الحوار، سوريا، 2003م، ص37.

لعدلــهِ الظــالمُ المَغــرورُ مُنكســـرُ   و جانــبُ الخــائفِ المظلــومِ مجبــورُ[1]

تعريــفُ نائلِــه مـــا زالَ يبـــرزُ في   ضـــمائرَ مـــالها فـــي الشُّـــكرِ تـــنكيرُ

يــا مـــن يُشـــبِّهُ بالأمطـــارِ نائلَـــه   أقـــصرْ فـــإن لديـــه البـــحَر مقـــصورُ

زانتْ وصانتْ سجاياهُ الـورى فلهـم   مـــنها أســاورُ، لا بـــل حـــولهم ســـورُ

تتجسدُ الصورةُ البصريةُ للسلطويِّ في حركيَّةٍ ضديةٍ بثنائيةٍ فكريةٍ مُتنافرةٍ في القصدِ والقبولِ بين الظالِمِ المغرورِ و الخائفِ المظلومِ فيكونُ الظالِمُ المغرورُ مهزومًا منكسرًا أمامَ عدلِ الشخصيةِ السلطويةِ، ويكونُ الخائفُ المظلومُ مجبورَ الخاطرِ مُطمئنَّ النفسِ في صورٍ ومشاهدَ بصريةٍ بقيمٍ معنويةٍ وإنسانيةٍ. ثم ينتقلُ الشاعرُ إلى مشهدِ (الأمطارِ) في عالمِ المياهِ والخصوبةِ والحيويةِ التي وظفَها من عالمِ الطبيعةِ في إشارةٍ إلى كرمِ الشخصيةِ الجليليةِ كرمًا مُتناميًا أما البحرُ فهو حسيٌّ حركيٌّ بصريٌّ يدلُّ على شموليةِ الرؤيةِ البصريةِ والذهنيةِ التي وظفَها الشاعرُ ليرسمَ بها ملامحَ شخصيةِ محمد باشا الجليلي التي جمعَ فيها المحسوساتِ من السَّمعيِّ والبصريِّ بالتأملِ والتركيبِ الذي تجلَّت فيه حيويةُ الصورةِ البصريةِ التي شكلَ لوحاتِها البصريةَ تشكيلًا جماليًّا متلازمًا، وأن البحرَ مقصورٌ أمامَ شموليةِ السلطويِّ وفاعليتِه إذ تمكَّنَ الشاعرُ بقدرتِه الذهنيةِ وكفاءتِه اللغويةِ من ((نقلِ المشاهداتِ، والمسموعاتِ، والمحسوساتِ، من عالمِ الواقعِ إلى عالمِ الشعرِ، ومن عالمِ الحسِّ إلى عالمِ الذهنِ، ومن الوحداتِ المتناثرةِ إلى الأنساقِ المتناظرةِ التي تتجسدُ))[2] فيها خصائصُ الشخصيةِ السلطويةِ، وتحضرُ سماتُها بصورٍ بصريةٍ في عالمِ الشعرِ.

---

(1) الديوان: ص122.

(2) الشعر العراقي في العصر(الوسيط والعثماني) حيوية الرؤية والمصطلح: ص190 .

ويقولُ في محمدٍ باشا بن محمد أمين باشا الجليلي راسمًا له شخصيةً لها آثارٌ مرئيةٌ في السِّلمِ والحربِ: (بحر البسيط)

سـحابُ جـودٍ إذا ألقـى صَـواعقَـه يكـادُ يرعـدُ منـه السَّـهلُ والجبـلُ[1]
وليـثُ حـربٍ إذا امتـدتْ سواعـدُه إلى الجـدالِ يكـادُ الفيـلُ ينـجَـدلُ
كـأنّ مـن طاعـةِ المـوتِ الـزؤام لـه يكـادُ يُقتـلُ مـن لم يأتـه الأجـلُ
لـو ذاقـت النحـلُ مرعـى مـرّ قَسـوتهِ لصـارَ منهـا كطعـمِ الحَنظـلِ العسـلُ

تظهرُ صورةُ الشخصيةِ الجليليةِ في سياقِ التفاعُل مع الجوانبِ الواقعيةِ الماديةِ والأمورِ المعنويةِ التي وظفهَا الشاعرُ بصورٍ بصريةٍ منها (سحابُ جودٍ) التي يدرك المتلقي أنَّ تشكيلَها حركيٌّ مرئيٌّ أو مُتخيَّلٌ في إشارةٍ إلى العطاءِ الوفيرِ، ثم يأتي بتوشيحاتٍ ضديةٍ من عالمِ الطبيعةِ الجامدةِ:(السهل والجبل) والمُكوِّناتِ الحسيةِ الذوقيةِ: (الحنظل بمرارتِه والعسل بحلاوتِه) في سياقٍ ماديٍّ، وتصويرٍ جماليٍّ بتوظيفِ الاختلافِ والتباينِ في الضديات بوصفِها صورًا بصريةً عيانيةً، وحسيةً ذوقيةً أما الصواعقُ فلها دلالاتٌ حسيّةٌ بصريّةٌ بسياقٍ ضوئيٍّ خاطفٍ، يدلُّ على الرؤيةِ العيانيةِ العاجلةِ التي وظفهَا الشاعرُ في بيانِ حركيةِ شخصيةِ محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي. ومن آفاقِ التأملِ الذهنيِّ في الأبياتِ يجدُ القارئ أن الشاعرَ قد جمعَ بين المحسوساتِ السمعيةِ والبصريةِ التي تجلَّتْ فيها حيويةُ الصورةِ البصريةِ التي شكّل لوحاتِها فهي من حيث دلالتُها ((تمتزجُ بها العناصرُ المتباعدةُ في أصلها، والمختلفةُ كلَّ

(1) الديوان: ص168-169.

الاختلافِ كي تصيرَ مجموعًا متآلفًا منسجمًا))[1] تظهرُ في سياقاته جمالياتُ التركيبِ بكفاءةٍ لغويةٍ وتعبيرٍ مجازيٍّ.

ويقول الشاعرُ عثمان بكتاش الموصليُّ في محمد باشا بن محمد آمين باشا الجليلي مُستدعيًا أفلاكًا عُلويةً من عالمِ الطبيعةِ، ومُقاربتِها بصورةِ الشخصيةِ مُقاربةً لغويةً مجازيةً بصريةً لإبرازِ مكانتِها العاليةِ، وفاعليتِها في المُجتمعِ الموصليِّ في القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ: (بحر الكامل)

لبسَ العُلا بعد القماط وقبلها خلعَ التمائمَ، صانَه الإجلالُ[2]

يا أيها القمرُ المُباهي وجهه ستعودُ من حسدٍ، وأنت هلالُ

فالشمسُ قبلكَ لو تُباهيه هوتْ وتكوَّرتْ، واعتادها الترحالُ

يبدأ الشاعرُ خِطابَه الشعريَّ المُوجَّه إلى المتلقي بالفعلِ: (لَبِسَ) الذي يدلُّ على حركةِ الشخصيةِ الجليليةِ حركةً إراديةً بدلالةٍ إيجابيةٍ مُقترنةٍ بالعُلا والعلياءِ، بصورةٍ حسيةٍ بصريةٍ وقيمةٍ معنويةٍ ثم يجمعُ بالثنائيةِ الضديةِ بين الفعلينِ: (لبس، وخلَع) ليكونَ الخلعُ الماديُّ سابقًا للباسِ المعنويِّ، ومُقدمةً له أما القماطُ فمرهونٌ بالفئاتِ العُمريةِ الطفوليةِ الصغيرةِ التي تجاوزَها الفاعلُ بالعُلا لِبسًا بعد خلْعٍ في مُداورةٍ للحدثِ المرئيِّ. أما القمرُ والهلالُ والشمسُ فهي أفلاكٌ مرئيةٌ مُتحركةٌ بصورٍ بصريةٍ، والتكورُ حركةٌ دائرةٌ بصريةٌ

[1] جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين التشكيل والشعر):كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2011 م، ص 92.

[2] الديوان: ص 170.

ضوئيةٌ ((تتمتعُ بقوة المظهرِ البصريِّ أمام المتلقي أو في ذاكرتِه))[1] فجمعَ الشاعرُ للشخصيةِ السلطويةِ في العلا الشمسَ والقمرَ مهابةً وقدرًا وضياءً مُلتصقًا بسمةِ الوجهِ الإنسانيِّ أما القمرُ والهلالُ فتصدرُ عنهما صورٌ متحركةٌ في الآفاقِ والتشكيلِ البصريِّ فالهلالُ يتحوَّلُ إلىٰ قمرٍ لكنَّ وجهَ الشخصيةِ الجليليةِ بوصفهِ القمرَ فيبقىَ قمرًا دائمًا، ولا يتحولُ إلىٰ هلالٍ في نسقٍ شعريٍّ بصريٍّ جماليٍّ. فالشاعرُ بالصورِ الحركيةِ والضوئيةِ البصريةِ أرادَ أن يقيمَ موازنةً بين وجهِ الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ وبين القمرِ فوجهُ محمد باشا الجليلي قمرٌ دائمٌ أما القمرُ فيتحوّلُ إلىٰ هلالٍ مُؤنسنٍ يجسدُ القمرَ الإنسانيَّ علىٰ ديمومةِ ضوئهِ وشكلهِ، وأما (الشمس) فكوكبٌ فلكيٌّ ضوئيٌّ لو يُباهي مباهاةً إنسانيةً مجازيةَ وجهَ الشخصيةِ الواقعيةِ لهوتْ مادتُه، وتكورتْ أطرافُه، والتكوّرُ والتحوّلُ والترحالُ مشاهدُ حركيّةٌ بصريّةٌ تتعلقُ آثارُها بالشخصيةِ السلطويةِ تعلُقًا حسيًّا في منظوراتٍ وآفاقٍ بصريةٍ فتحققت القدرةُ التشكيليةُ التي جاء بها الشاعرُ لرسمِ صورةِ الآخرِ السلطويِّ للمتلقي.

ويقولُ الشاعرُ في محمد باشا بن محمد بن أمين باشا واصفًا شجاعتَه وجسارتَه في معاركَ قتاليةٍ واقعيةٍ خاضَها بكفاءةٍ قياديةٍ في أطرافِ جبلِ سنجار، تتجسَّدُ فيها المشاهدُ المرئيةُ في الميدانِ والشعرِ: (بحر الوافر)

لســـــانُ الـــــرمحِ في ضـــــيقِ المجـــــالِ[2] بأفـــــواهِ الجـــــراحِ عـليـــــه يُثنـــــي

لـولّـــــى هـاربًـــــا قـبـــــل القـتـــــالِ هـــــمامٌ لــو رمَـــى بالرعـــبِ جيـــشًا

---

[1] حوارية الشعري مع التشكيلي: د.أحمد جار الله ياسين، دار نون للطباعة والنشر الموصل، العراق، 2017، ص88.

[2] الديوان: ص174-175.

ولــو ذُكـــرَ اســمُه في يــومِ حــربٍ لغـــصَّ الخَـصـــمُ بالمـــاءِ الـــزلالِ
بشـــــاشةُ وجهــــهِ ونـــــدَى يديــــه ســــواءٌ بالجـمـــيل وبـالـجـمـــالِ
فـــلا زالــتْ لــك الأيــامُ تـدعـــو بطـــولِ العـــمْرِ في جُـــنحِ الليـــالي

تحضرُ(أفواهُ الجراح) التي تظهرُ بالطعنِ بالرمحِ طعنًا مباشرًا يخترقُ الصدورَ والدروعَ الواقيةَ تحضرُ هيأتُها في صورةٍ بصريةٍ متحركةٍ، تتخلَّلها صورةٌ لونيةٌ ضمنيةٌ تنسابُ من الجراحِ وأفواهِها المفتوحةِ بقوةِ الطعنِ بلسانِ الرمحِ الذي يحملُه محمد باشا الجليلي في ميادينِ الحربِ والقتالِ إذ يحولُ الشاعرُ بمهارةٍ لغويةٍ السلطويَّ من شخصيةٍ في السلمِ إلىٰ شخصيةٍ بطوليةٍ محاربةٍ في الميدانِ، لكنَّ هذا التحولَ في حقيقتهِ الأدبيةِ والواقعيةِ تحولٌ بصريٌّ، يتحققُ في (ضيق المجال) بدلالتهِ المكانيةِ المرئيةِ أما الرمايةُ في الجملةِ الفعليةِ: (رمىٰ بالرعب جيشًا) فهي فعلٌ ماديٌّ حركيٌّ إراديٌّ منظورٌ يجمعُ بين متخاصمين زمنيًّا مكانيًّا، وفعلُ الهربِ في الجملةِ الفعليةِ:(ولَّىٰ هاربًا قبل القتال) تشكيلٌ حركيٌّ بصريٌّ فالرمايةُ للبطلِ الذي تَمثَلَ بالشخصيةِ السلطويةِ، والهربُ للخصمِ والعدوِّلأنَّ (الجراحَ والرمايةَ والهربَ) مرتبطةٌ بيومِ الحربِ لكنَّ بشاشةَ الوجهِ والندىٰ بقيمِ الجمالِ والجميل مرتبطةٌ بشخصيةِ محمد باشا الجليلي، وصورُ البشاشةِ في السلمِ تنوبُ عن لسانِ الرمحِ في الحربِ، وما يُحدِثُه بالطعنةِ بفوهةٍ تتحولُ تحولًا بصريًّا إلىٰ فمٍ ناطقٍ ينطق بجراحٍ غائرةٍ، وهذه التحولاتُ في سياقِها اللغويِّ والمجازيِّ تحولاتٌ حسيةٌ حركيةٌ بصريةٌ، تجعلُ الأعداءَ والخصومَ أفرادًا وجماعاتٍ يغصُّونَ بالماءِ الزلالِ بسببِ خوفِهم من بسالةِ السلطويِّ محمد باشا الجليلي، وعزيمتهِ الفائقة لأنَّ الغصَّ بالماءِ يحدثُ في صورةٍ حسيةٍ، يظهرُ فيها تحولٌ مرئيٌّ من حالةٍ هادئةٍ إلىٰ حالةٍ مضطربةٍ. ولا يغفلُ

الشاعرُ عن توظيفِ الدعاء للسلطويِّ بديمومةِ النشاطِ والحيويةِ وطولِ العمرِ وينسبُ فعلَ الدعاءِ بصورتهِ السمعيةِ والأداءِ البصريِّ إلى الأيامِ في جُنح الليالي في سياقِ تشكيلٍ زمنيٍّ وأداءٍ ماديٍّ ملموسٍ ويكمنُ التشكيلُ الجماليُّ بتشابكِ الحواسِّ التيتتجسَّدُ في صورٍ بصريةٍ، تكشفُ مقدرةَ الشاعرِ على رسمِ لوحاتٍ حسيةٍ بأنساقٍ لغويةٍ، ودلالاتٍ بصريةٍ ومجازيةٍ.

ويقول الشاعرُ في محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي يصفُ شجاعتَه في معركةٍ حربيةٍ- قتاليةٍ، يرفدُها بصورٍ مرئيةٍ من عالمِ الوجودِ، والحدثِ البصريِّ: (بحر البسيط)

نجمٌ، رحَى الحربِ تدري أنه قُطبٌ   والسهلُ والوعرُ يدري أنه علمُ[1]

حليف حزمٍ له في كلِّ مظلمةٍ   تهديهِ للعدلِ من آرائهِ حِكمُ

له سيوفٌ إذا ما الضَّربُ أضحكَها   تبكى الرقابُ وتُخفي نفسَها القممُ

إذا بدا حَجبتْ عينيك هيبته   وليس يَحجبُها سترٌ ولا ظُلمُ

بدأ الشاعرُ في رسمِ الملامحِ القياديةِ والحربيةِ للسلطويِّ الجليليِّ بعبارةٍ تشيرُ إلى الحربِ إشارةً صريحةً:(رحى الحرب) في صورةٍ بصريةٍ يحتويها المجازُ الذي تتحولُ فيه الحربُ تحولًا ماديًّا إلى رحًى تطحنُ الخصومَ وتفنيهم، كما تطحنُ الرَّحى حبوبَ القمحِ، وتحولُها إلى دقيقٍ لكن الشاعرَ يُقرنُ النجمَ بالشخصيةِ الجليليةِ، ويُقيمُها بديلًا ضوئيًّا بصريًّا عنه بتوظيفِ عوالمِ الطبيعةِ وماديا‌تها الحسيةِ: (النجم) الذي فيه الضوءُ والحركةُ، ثم يستعملُ التضادَّ أسلوبًا تشخيصيًّا في بيانِ قيمةِ الشخصيةِ، وخصوصيةِ حضورِها المتخيلِ في (السهلِ والوعرِ) إذ ينهضُ السلطويُّ محمد باشا الجليليُّ لنصرةِ المظلومِ

---

(1) الديوان: ص182.

بالسيـوفِ التي تقطعُ الرقابَ بالضربِ، في صورٍ بصريةٍ متلاحقةٍ إذ تنفجرُ الرقابُ بالبكاءِ الواقعيِّ أو المجازيِّ التصويريِّ في اللحظةِ التي تبرقُ السيوفُ ضاحكةً في صورٍ مؤنسنةٍ، وحركةٍ بصريةٍ غير منتظمةٍ ليكوِّنَ التضادُّ الحسيُّ القصديُّ بالفعلينِ: (أضحكها و تبكي) مشهدًا تصويريًّا مرئيًّا في حركيةِ السيوفِ، ونيلِها من رقاب الأعادي.

ويقول عثمان بكتاش الموصليُّ في محمد باشا بن محمد باشا الجليلي مُصوِّرًا زفافَه تصويرًا اجتماعيًّا بهيجًا، تحول شعريًّا إلى مهرجانٍ للعطاءِ والخيرِ الوفيرِ، بلوحاتٍ ومشاهدَ بصريةٍ تغلفُها البهجةُ بملامحَ حسيةٍ متعددةٍ، ودلالاتٍ اجتماعيةٍ:

(بحر البسيط)

وعُرسُ شهمٍ كُسي فيه الورى خُلعًا ... كلٌّ به عمَّه الإحسانُ والجودُ[1]

وساعدتْه منْ اللطفِ الخفيِّ به ... عنايةٌ حقّها نصرٌ وتأييدُ

فلم نجدْ عائدًا منه بلا صِلةٍ ... إنّ الكريمَ، كما قد قيل مقصودُ

وسرّه من أبٍ وابنٍ قد اجتمعا ... مباركٌ يتلقّاه ومَسعود

وعمّ نائلُه كلّ الورَى فغَدتْ ... على السواءِ لديه البيضُ والسودُ

فعادَ ذو الفقرِ محسودَ الجنابِ به ... إنّ الغنيّ على الأموالِ محسودُ

يصورُ الشاعرُ زفافَ محمد باشا الجليلي بوصفهِ شخصيةً من الشخصياتِ الجليليةِ بأفعالٍ وصورٍ ذات مشاهدَ حركيةٍ بصريةٍ بالجملةِ الفعليةِ:(كُسيَ فيه الورىٰ خِلعًا) التي تحملُ سمةَ العطاءِ المتحققِ في (الإحسان والجودِ)، وأنَّ مَن كان حاضرًا ومتفاعلاً

[1] الديوان: ص107.

مع العرسِ، ومتضامنًا مع الشخصيةِ الجليليةِ في أفراحِها قد عادَ بصلةٍ ماديةٍ جعلت الشاعرَ يستخدمُ لفظةَ (الكريم) صفةً راسخةً في عقليةِ الشخصيةِ الجليليةِ لتكونَ الجملةُ الفعليةُ: (عمَّ نائلُه كلَّ الورىٰ) صورةً بصريةً شموليةً، تتحركُ فيها الموجوداتُ التي تعقلُ الحياةَ بخصوبةِ الأموالِ التي منحهم إياها فيتحولُ(ذو الفقر) من حالةٍ واقعيةٍ رثةٍ إلىٰ الغنىٰ الماديِّ. ويوظفُ الشاعرُ التضادَّ اللونيَّ بين(البيض والسود)، ويجمعُ بين اللونينِ في سياقِ التعبيرِ البصريِّ عن السرورِ بدلالاتِه الحسيةِ التي تدفعُ الشخصيةَ الجليليةَ في يوم عرسِها إلىٰ إسعادِ الورىٰ من غيرِ تمييزٍ بين مَن هو أبيضُ اللونِ، أو أسود البشرةِ فعطاؤه لايعرفُ بياضًا أو سوادًا إذ شكلَ اللونُ سمةً تصويريةً في سياقاتٍ لغويةٍ بصريّةٍ، تنتجُ عن وعيٍّ كاملٍ، لأنَّ الشاعرَ تمكنَ من ((أن يجعلَ المعنىٰ حسيًّا عيانيًّا، وأن يجعلَ الإحساسَ خصبًا فيخرجُ منه فكرًا))[1] يُمليهِ علىٰ الشخصيةِ في يومِ العرسِ، ومهرجانِ الكرمِ الوفيرِ.

ويقولُ الشاعرُ في محمد باشابن محمد أمين باشا الجليلي واصفًا إياهُ بالملكِ تعظيمًا وتوقيرًا، ومُبرزًا جزالةَ كرمِهِ، وعطاءَه الوفيرِ وهو في الحقيقةِ التأريخيةِ والٍ من ولاةِ الدولةِ العثمانيةِ علىٰ الموصلِ في نهاياتِ القرن الثاني عشرَ للهجرة:

(بحر الكامل)

بحـرٌ إذا مـا شـئتَ وصــفَ نـوالــه حـــدِّثْ ولا حَـرَجٌ عـــن الأبـحـــارِ[2]

ملِـكٌ لـه شـيمٌ تــريكَ، إذا انجـلتْ فـــي ليـــلِ حـــادثةٍ، شُـــموسَ نهـــارِ

([1]) مسائل فلسفة الفن المعاصر: جويو جان ماري، ترجمة: سامي الدردبي، دار الفكر العربي، مصر، 1948م، ص73.

([2]) الديوان: ص139.

ما زال يُعطي الـدرّ حتـى خافـتِ الشُّــ ـهْـــبُ القـــنا مـــن أنـجُـــمٍ ودراري

يُخاطبُ الشاعرُ الواليَ خطابًا حقيقيًا بقوله (ملكٌ) ومعنويًا بقوله (بحرٌ) يقومُ بتشكيلِ صورٍ بصريةٍ للشخصيةِ الجليليةِ موظفًا الأفعالَ والألوانَ توظيفًا جماليًّا وحركيًّا فيصفُ كرمَ السلطويِّ/ الوالي محمد باشا الجليلي ونوالهِ بالبحرِ في بؤرةٍ مائيةٍ لها صورُها المتلاطمةُ في الأذهانِ، وأنَّ عطاءَه وكرمَه إذا تجلّى وظهرَ فإنه يُحولُ اللياليَ وظلامَها إلى شموسٍ تشرقُ، ونهارٍ يضيءُ، وهذا التحولُ الشعريُّ تحولٌ حركيٌّ ولونيٌّ من الليلِ وظلامِه الأسودِ إلى النهارِ بضوئهِ وضيائهِ فالشاعرُ يُطلعُنا على قدرتهِ التصويريةِ في توظيفِ شموليةِ الشمسِ في النهارِ بالضوءِ، وشموليةِ عطاءِ السلطويِّ الجليليِّ في الليالي التي تُخصبُ ضوءًا وضياءً، ولكثرةِ جودهِ باتت الشُّهبُ من الأنجمِ والدراري تخافُ خوفًا مجازيًّا من ضيائه الذي يكادُ يحجبُ ضوءَها، في صورةٍ بصريةٍ وجماليةٍ فيها مبالغةٌ تروقُ للمتلقي إذ يوظفُ الشاعرُ الطبيعةَ الفلكيةَ المتحركةَ والمضيئةَ التي تنهضُ بها الصورُ البصريةُ بقصديةٍ تكريميةٍ، و((تتحولُ من التجريدِ إلى الإيحاءِ ومن السكونِ الموضوعيّ إلى الحركةِ))[1] البصريةِ في البناءِ الشعريِّ.

ويقول الشاعرُ في محمد باشا بن محمد أمين باشا الجليلي واصفًا شجاعته، وشدةَ بأسِه، وهو يخوضُ معركةً حربيةً، تحضرُ فيها الصورُ البصريةُ المتحركةُ التي يتمركزُ فيها الفارسُ الجليليُّ في وسطِ الحدثِ: (بحر الطويل)

وذو عزَمـاتٍ لـو رأى البحـرُ نارهَـا لأصـــبح غـــورًا مـــاؤه مُتـغيِـضـــا[2]

تخــافُ أســودُ الحـربِ ثعلـبَ رُمْحِـــه إذا أبصـــرتْ منـــه الشّــكيمَ مُعـــضّضا

[1] الصورة في شعر ابن دانيال الموصليّ(رسالة)، ص40.

[2] الديوان: ص146.

لـه راحــةٌ محــذورةٌ عنــد سُخْطِـــهِ ومأمونــةٌ عـــند التبسُّـــمِ والرِّضـــى

وظفَ الشاعرُ في بناءِ صورةِ السلطويِّ الجليليِّ المُقاتلِ فعلَي الرؤيةِ توظيفًا حسيًّا صريحًا:(رأىٰ وأبصر) مُستحضرًا جملةً من العناصر بدلالاتٍ ماديةٍ مرئيةٍ ولمسيةٍ وهي:(البحرُ والماءُ والنارُ والراحةُ) ليستكملَ بها عناصرَ الصورةِ البصريةِ لشخصيةِ محمد باشا الجليلي إذ يمنحُ الشاعرُ البحرَ صفةَ الرؤيةِ الإنسانيةِ التي يستوعبُ بها بالمشاهدةِ العيانيةِ عزماتٍ شديدةً، ينهضُ بها السلطويُّ الجليليُّ في الميدانِ فإذا بماءِ البحرِ الذي لا قرارَ له، ولا ينضبُ ماؤهُ يغيضُ ماؤهُ هلعًا بدلالةِ الجملةِ الفعلية: (أصبحَ غورًا ماؤهُ مُتغيِّضا) من وهجِ النارِ الشعريةِ المجازيةِ التي تُصاحبُ العزماتِ الجليليةِ. ثم ينتقلُ الشاعرُ إلىٰ بيان شدة الشخصيةِ السلطويةِ في الحربِ بدلالتِها الواقعيةِ البصريةِ موظفًا الجملةَ الفعليةَ: (تخافُ أسودُ الحربِ ثعلبَ رمحِه) في صورةٍ حسيةٍ تجاورُها المبالغةُ التي تمنحُ الشخصيةَ صورةً فوقيةً متعاليةً إذ تخافُ الأسودُ البشريةُ الجسورةُ من رمحِه وعزمِه ونارِه بصورةٍ حركيةٍ، يُوظفُ في تشكيلاتِها الموجوداتِ الماديةَ التي لها هياكلُ بصريةٌ مرئيةٌ:(الأسود والثعلب والرمح). وتحضرُ الجيادُ حضورًا ضمنيًّا في الجملةِ الفعليةِ:(أبصرت منه الشّكيمَ مُعضّضا) و(الشّكيمُ المُعضّضُ) الحديدةُ المعترضةُ في فم الحصانِ متصلةٌ باللجامِ. ويميلُ الشاعرُ إلىٰ تخصيصِ(الراحة/ اليد)، وتوصيفِ ملامحِ الشخصيةِ الجليليةِ من خلالِها فهي مأمونةٌ عند التبسمِ والرضى بدلالةِ الأفعالِ البصريةِ بجوانبها الحسيةِ، وتُرهبُ آثارُها حين السخطِ والغضبِ، في ثنائيةٍ ضديةٍ معنويةٍ بآثارٍ ماديةٍ بصريةٍ إذ يُكثرُ الشاعرُ من الصورِ العيانيةِ في إبرازِ سماتِ الشخصيةِ

السلطويةِ التي يسعىٰ فيها إلىٰ ((إيجادِ الوحدةِ، وإلىٰ تحويلِ الواقعِ إلىٰ المثالِ))[1] في الشخصيةِ الواقعيةِ بصورٍ بصريةٍ.

ويقدمُ الشاعرُ تهنئةً شعريةً للوزير محمد باشا الجليلي بقدومِ شهر رمضان، تحضرُ فيها الصورةُ البصريةُ التي تمثِّلُ بؤرةً موضوعيةً وجماليةً في النصِّ الشعريِّ إذْ يقولُ:

(بحر الكامل)

يـامَــــنْ برؤيتـــهِ نــــزيدُ تيـــمنًا	**وبنـــورِ طلعتــهِ يلــوحُ لنــا الهـــدى**[2]
فــز بالصــيامِ وأجـره وافطــرْ بـــه	**قلــب العـــدوِّ ولاتخــافُ الحُسّـــدا**
فعسـى مـدى الأعـوامِ يختمُـه لكـم	**بــــالخيرِ ربٌّ بالبقـــاءِ تفــــرَّدا**
لازالــتِ الأعـــيادُ لِبســكَ بعـــده	**تهـــبُ العتيـــقَ إذا لِبْســـتَ مُجّـــددا**

يُوظفُ الشاعرُ الرؤيةَ البصريةَ في تبيانِ حُضورِ الشخصيةِ السطلويةِ الجليليةِ حضورًا شعريًّا وواقعيًّا، تزدادُ به الجماعةُ تيمنًا بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (نزيد تيمُّنا) ثُمَّ يُوظفُ الضوءَ في دلالاتِه البصريةِ بالعبارةِ الصريحةِ:(وبنـور طلعتِه يلوحُ لنا الهدىٰ) في مشهدٍ عيانيٍّ مرئيٍّ ليصوِّرَ الشاعرُ حالَ الشخصيةِ الجليليةِ في شهرِ الصيامِ بتوظيفِ فعلِ الأمرِ(فزْ بالصيامِ) توظيفًا حركيًّا بصريًّا بدلالةٍ معنويةٍ، تتمزقُ بها قلوبُ الأعادي في صورةٍ بصريةٍ: (وافطِرْ به قلب العدوِّ) ثم يدعو الشاعرُ دعاءً شعريًّا لمحمد باشا الجليلي بالعمرِ المديدِ في قوابلِ الأيامِ مُستدعيًا الأعوامَ والأعيادَ بدلالاتٍ زمنيةٍ واجتماعيةٍ ومشاهدَ بصريةٍ، يعمُّ فيها الخيرُ الذي تحضرُ فيه الصورةُ السمعيةُ في القربِ والتوددِ

---

[1] كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف،، القاهرة، مصر،ط2، 1988 م، ص87.

[2] الديوان ص 103

للشخصية الجليليةِ بالدعاءِ ثُم يشكلُ الشاعرُ من حليةِ الأعيادِ وما فيها من زينةٍ ورونقٍ يشكلُ مشهدًا بهيجًا في الحياةِ الاجتماعيةِ التي تتجددُ فيها الملابسُ تجددًا بصريًّا، يقدمُ فيها للآخرِ صورةً عيانيةً لشخصيةٍ سلطويةٍ جليليةٍ في رمضانَ والأعيادِ.

ويرسلُ الشاعرُ تهنئةً شعريةً إلى الوزير محمد باشا الجليلي يهنئهُ فيها بحلولِ عيد الفطرِ، يوظفُ في سياقاتِها عناصرَ فلكيةٍ بصورٍ بصريةٍ، تجعلُ المشهدَ الواقعيَّ بالعيدِ كرنفالًا من البهجةِ والضياءِ إذ يقولُ: (بحر البسيط)

واسعـدْ بعيدٍ سـعيدٍ قدْ أنـارَبه ... هلالُ أمـنٍ به الإقـبالُ يختتَـمُ[1]

لازلـتَ بـدرَ كمالٍ لا أُفولَ لـه ... يبـدو نهارًا وليلًا وهْـو محتـرمُ

ولابـرِحتَ مُطاعَ الأمرِ مقتـدرًا ... يقضي القضاءُ بما تهوى ويَحْتكـمُ

يُصرِّحُ الشاعرُ بمضمونِ نصِّه الشعريِّ، وسياقهِ البصريَّ بتوظيفِ ألفاظٍ دالةٍ على الحدثِ الذي خصَّصه بالعيدِ السعيدِ تحققتْ بالجملةِ الفعليةِ:(واسعدْ بعيدٍ سعيدٍ) مُستخدمًا الصورةَ البصريةَ الضوئيةَ في الإشارةِ إلى رؤيةِ هلالِ شوالٍ بوصفهِ باكورةَ أيامِ عيدِ الفطرِ بالجملةِ الفعلية:(أنارَ به هلالُ أمنٍ) إذ يحملُ الهلالُ في دلالاتِه صورةً بصريةً، وقيمةً زمنيةً لذلك يربطُ الشاعرُ بين هلالِ العيدِ الواقعيِّ وبين صورةِ الشخصية الجليليةِ التي أقامَها (بدر كمالٍ) في توافقٍ معنويٍّ وآفاقٍ بصريةٍ مُتحركةٍ لها تجلياتٌ ضوئيةٌ، تتحققُ في الليلِ والنهارِ في التعاقبِ الفلكيِّ إذ يدعو الشاعرُ لمحمد باشاالجليلي دعاءَ خيرٍ بديمومةِ العدلِ والضياءِ بالجملةِ الفعليةِ البصريةِ: (لا زلتَ بدرَ كمالٍ لا أفولَ له) أي لايغيبُ ضياؤه، ولايختفي وجودُه مكتملًا لانقصَ فيه بتوظيفِه المدركاتِ

(1) الديوان، ص 183.

والمحسوساتِ الحركيةِ البصريةِ ليعلنَ أنَّ محمد باشا الجليلي شخصيةٌ مطاعةٌ مهابةٌ في زمنهِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ التي تفوحُ منها رائحةُ الدعاءِ: (ولا برحتَ مطاعَ الأمرِمقتدرًا) مُستعينًا بفاعليةِ القضاءِ الذي يحتكمُ إلى الشخصية الجليليةِ بدلالاتٍ معنويةٍ وذهنيةٍ معًا.

ويرسمُ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصلي صورتينِ لمحمد باشا الجليلي تظهر فيهما شخصيتُه فاعلةً مؤثرةً في زمنينِ، وحدثينِ، ومشهدينِ متباينينِ لكنهما متلازمانِ في البناءِ الفكريِّ والسلوكيِّ للشخصية الجليليةِ في زمن السلمِ وزمن الحربِ إذ يقولُ:

(بحر الكامل)

سَمْحٌ يدُ التصوير خَطّتْ للورى ... سُبُلاً براحته إلى الأرزاق[1]

أسيافه نِقَمٌ على أعدائه ... وأكفُّه نِعَمٌ على الطُرّاقِ

ألِفَ المواهبَ والحروبَ فدهرُه ... يومان: يومُ قِرًى ويومُ شِقاق

ذو راحةٍ هي للعدوِّ جِراحةُ ... ومُنى الصديقِ وراحةُ المُشتاق

وأنامِلٌ يومَ السماحةِ والنّدى ... قامتْ مقامَ العارضِ الدفَاق

يبدأ الشاعرُ في سردِ مقوماتِ الشخصيةِ الجليليةِ بصفةٍ أخلاقيةٍ إنسانيةٍ، تتحققُ بالسماحةِ بوصفها قيمةً راقيةً، وسلوكًا اجتماعيًّا فيه المودةُ ودماثةُ الأخلاقِ في زمنِ السلم والسلامِ إذ يظهرُ في مشاهدَ بصريةٍ كريمًا جوادًا معطاءً للخلائقِ حتى باتتْ راحتهُ سُبُلًا للرزقِ بتقديرٍ إلهيٍّ وعنايةٍ ربانيةٍ.وتوظيفُ الشاعرِ للأرزاقِ فيه بواعثُ حسيةٌ

[1] الديوان:156

بصورٍ بصريةٍ لها آثارُها الإيجابيةُ في المجتمعِ وفي المقابلِ تظهرُ شخصيةُ محمد باشا الجليلي قياديةً بطوليةً تُظهرُ أسيافُه في القتالِ نِقمًا ماديةً ومعنويةً على أعدائهِ، في اللحظةِ التي تكونُ فيها أناملُه وأكفُّه المرئيةُ مبسوطةً للطُّراقِ وطالبي الأعطياتِ، في مشهدينِ بصريينِ متلازمينِ معًا. وظهورُ الخُصومِ في السياقِ الشعريِّ بألفاظِ الأعداءِ والعدوِّ يشيرُ إلى معاركَ خاضَها محمد باشا الجليلي تفوقتْ فيها أسيافُه على خُصومِهِ، في مشهدٍ بصريٍّ حضرَ فيه التناغمُ السلوكيُّ والانسجامُ الموضوعيِّ بين حركيةِ الأكفِّ وفاعليةِ الأسيافِ،لأنَّ التنظيمَ البصريَّ، والتحولَ الموضوعيِّ يفرضُ نفسه على المتلقي بالتوظيفِ الحسيِّ والمعنويِّ لمقوماتِ الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ بالصورةِ البصريةِ.

المبحثُ الثالث

الصورة البصرية وشخصياتٌ جليليةٌ

يقولُ الشاعرُ في نعمان باشا الجليلي (ت 1223هـ) الذي حكم الموصل ما بين ((1221–1223 هـ))[1] مُهنِّئًا إياهُ بمولودِه (إبراهيم) مُحولًا المناسبةَ من مناسبةٍ اجتماعيةٍ إلى مهرجانٍ للصورِ الشعريةِ البصريةِ في تفاعلٍ بين الشاعرِ والشخصيةِ الجليليةِ تفاعلًا شعريًّا إنسانيًّا: (بحر الطويل)

هـلالُ المعـالي هـلّ في شرفِ الزَّهـرا فقارنـت الجـوراءُ غُـرّتـه الـغـرَّا[2]

هـلالُ كـمالٍ صَيَّـر المهْـدَ هالـةً عُـلاهُ وديـباجُ السَّـمـاءِ لـه سِـترا

إذا نـامَ في حِجْـر المعـالي تـهـزُّهُ كـفوفُ الهـنا حتـى تُصـيَّره بـدرَا

يصفُ الشاعرَ شخصيةَ(المولود/ إبراهيم) وصفًا حسيًّا وجماليًّا بصورٍ بصريةٍ ينتخبُ لها الهلالَ بصورتِه البصريةِ الضوئيةِ من عالمِ الأفلاكِ، في مقارنةٍ أو مشابهةٍ في الشكلِ وضياءِ الوجهِ لكنه هلالُ المعالي في مناوبةٍ معنويةٍ وذهنيةٍ، تحضرُ في سياقِها كواكبُ (الزهراءُ والجوزاءُ) في السماءِ، تُنتجُ أفعالاً ذات حركاتٍ بصريّةٍ ولونيةٍ، تتحققُ في الجملةِ الفعليةِ بالتقديمِ والتأخيرِ في التركيبِ تقديمًا تفسيريًّا:(هلَّ هلالُ المعالي) و(صيَّرَ هلالُ كمالٍ المهدَ هالةً). وتكرارُ الهلالِ مرتين تكرارًا قصديًّا يُصوِّرُ فيه الشاعرُ جمالياتِ الشخصيةِ البصريةِ لنفهمَ كيف يتحولُ الهلالُ إلى بدرٍ تحولًا مرئيًّا وزمانيًّا، وهذه الحركةُ ضوئيةٌ مرئيةٌ، تمثلُ تحولاً نسقيًّا معنويًّا مجازيًّا في الوصفِ، يأتي عن وعي الشاعرِ بالعالمِ

---

[1] ينظر:الموصل في العهد العثماني فترة الحكم المحلي:ص 501

[2] الديوان: ص117.

الإنسانيِّ الذي صاغَ وجودَه ودلالاتِه بالصورِ البصريةِ، ((لأنَّ مظاهرَ الأشياءِ الحسيةِ يتفاوتُ تأثيرها في الآخر))[1]من توظيفِ لغةٍ شعريةٍ مجازيةٍ، وكفاءةٍ تركيبيةٍ.

ويقولُ الشاعرُ في شخصيةِ نعمان باشا بن سليمان باشا الجليلي واصفًا مقوماتِه الإنسانيةَ، وسجاياه الأخلاقيةَ، وفاعليتَه في المجتمعِ، وحركيتَه بين الجماعةِ:

(بحر الطويل)

صنائعُه في عاتقِ الدهرِ قرطق وأوصافُهُ درٌّ بها قرَّطَ الأُذنا[2]

وصولٌ قطوعٌ عابسٌ مُتبسِّمٌ يُخافُ، ويُرجى عنده الحقُّ والحُسنى

بطيءٌ عن الفحشا،سريعٌ إلى العطا قريبٌ من النجوى، بعيدٌ عن الشحنا

صوَّرَ الشاعرُ الشخصيةَ السلطويةَ بقيمٍ أخلاقيةٍ متوازنةٍ متزنةٍ، بتوظيفِ الثنائيات الضديةِ لتحقيقِ الوئامِ والوفاقِ بين الشخصية والجماعةِ إذ يظهرُ نعمان باشا الجليليُّ في صورتينِ بصريتينِ متباينتينِ، هما:(عابسٌ ومبتسمٌ) في مشاهدَ مرئيةٍ، ويحضرُ في حركتينِ واقعيتينِ متخالفتينِ، هما:(بطيءٌ وسريعٌ)، في صورةٍ حركيةٍ ملحوظةٍ مرئيةٍ، ويراهُ الآخرونَ بزمنينِ وحدثينِ معنويينِ متعاكسينِ، وفعلينِ متنافرين هما: (يُخاف ويُرجى) وبذلك يجمعُ الشاعرُ ألوانًا من الأضداد، ويوظفُها توظيفًا بصريًّا تتغلغلُ فيه عواملُ التأثيرِ الذهنيِّ والفكريِّ والبصريِّ على المتلقي في اللحظةِ التي يُعبرُّ فيها الشاعرُ عن الانفعالِ الوجدانيِّ الذي رسمَ به صورًا تضاديةً لشخصيةٍ جليليةٍ سلطويةٍ لأنه ينطلقُ في

---

(1) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: ص29.

(2) الديوان: ص 191 – 192.

بنائها اللغويِّ والشعريِّ من إحساسٍ واعٍ، وشعورٍ وجدانيٍّ مكثفٍ في سياقِ رؤيةٍ بصريةٍ واقعيةٍ.

ويُعطي الشاعرُ مقوماتٍ بصريةً ودلالاتٍ معنويةً لشخصيةِ نعمان باشا الجليلي بخصالٍ إنسانيةٍ، لا تُلحقُ بسائلها المنَّ والأذىٰ قولًا وفعلًا يظهرُ فيها كائنًا إنسانيًّا بقيمٍ وجدانية واجتماعيةٍ لها تأثيراتُها الإيجابيةُ في المجتمع إذ يقول:

(بحر الطويل)

جــوادٌ فكــم أعــطــى جــوادًا وخِلعــةً	**ومــالاً ولم يُلـحِـــقْ بـنـائـلـــهِ مَـــنّا[1]**
إذا يـــدهُ البيضـــاءُ أخـــرجَها الـنـــدى	**فيا ويلَ أمّ البـيْض كـــم أُشْـــرِبَتْ حُـزنــا**
كـــريمُ عيـونِ الجـودِ لـــولا وجـــودُه	**لفاقت بها اليسـرى وغطَّتْ عـلى اليمنـى**
لـــه قـلـــمٌ يجـري النـوالُ بـــما جـرى	**ويسـقي الـورى مـــنْ جـــودِ راحتِـه مُزنــا**
يـــراعٌ يـــروعُ السُّـــمرَ إمضـــاءُ أمـــرِه	**فتحسبُ أمضـاهُنَّ يـومَ الـوغَـــى غُصْـــنا**

يدورُ التصويرُ البصريُّ الذي جاء به الشاعرُ في الشخصيةِ السلطويةِ حول قيمةٍ أخلاقيةٍ وإنسانيةٍ، تتحققُ في الجودِ والنوالِ الماديِّ، بشخصيةِ الجوادِ المعطاءِ الذي يعطي خِلعًا ماديةً مرئيةً، لا يُلحقُ بنائله فيها المنَّ والأذىٰ. وتحضرُ اليدُ البيضاءُ بصورتِها البصريةِ اللونيةِ الماديةِ، ودلالاتِها المجازيةِ بوصفها أداةَ العطاءِ الماليِّ، و تحضرُ الراحةُ التي (يسقي بها نعمان باشا الجليلي الورىٰ من جودِه مُزنا) في صورةٍ حسيةٍ ذوقيةٍ، تخصبُ فيها المُزنُ سقايةً فاعلةً، ثم يجعلُ الشاعرُ الشخصيةَ الجليليةَ تحملُ لقبينِ هما الجوادُ والكريمُ للتعظيمِ والتفخيمِ مستحضرًا (أمّ البيض) في دلالاتِها الحسيةِ البصريةِ

---

[1] الديوان، ص 191.

بوصفها كنايةً عن الدراهمِ الفضيةِ ويجعلُها حزينةً في صورةٍ شعريةٍ بملامحَ إنسانيةٍ، ثُمَّ يوظفُ الشاعرُ الثنائيةَ الضديةَ بين (اليسرى واليمنى) في البذلِ والعطاءِ ثم يقيمُ من القلمِ الذي يُسطرُ الكلماتِ بيدِ الوالي الجليلي كائنًا يجري النوالُ به نيابةً عن المدادِ في صورةٍ بصريةٍ حركيةٍ، تحضرُ مثيلاتُها في الأفعالِ: (أعطى، وأخرج، وفاقت، وغطت) التي شكَّلَ بها الشاعرُ بعدًا حركيًّا وتشكيلاتٍ حسيةً بصريةً إذ جسدَ الشاعرُ ملامحَ الشخصيةِ السلطويةِ بسياقاتٍ تركيبيةٍ وألفاظٍ ذات دلالاتٍ صوريّةٍ، تتخذُ أشكالاً متباينةً في آفاقٍ حسيةٍ- بصريةٍ.

يقولُ عثمانُ بكتاش الموصليُّ في شخصيةِ الوالي/ الوزير عثمانَ بنِ سليمانَ باشا الجليلي (ت1240هـ) في سياقِ بناءِ صُورةٍ شخصيةٍ له، تحملُ صفاتٍ وقيمًا إنسانيةً، ويتحركُ في عالمٍ من الموجوداتِ المرئيةِ:

(بحر البسيط)

فالبحرُ أصبحَ من جَدواه مُحتسيا فاسْألْه تلقاه عند الحقِّ مُحتسبا[1]

مُكمَّلُ الذاتِ، ليثُ الحربِ، غيثُ ندى مَلجَا الأراملِ والأيتامِ والغربا

بَادى البشاشةِ لا ينفكُّ مُبتسمًا لا عابسًا قطُّ تلقاه ولاغَضِبا

يُوظفُ الشَّاعرُ الطبيعةَ المائيةَ المرئيةَ في رسمِ صُورةٍ شخصيةٍ للوالي الجليليِّ مُستحضرًا البحرَ في دلالتهِ الحركيةِ المُضطربةِ، وأُفقهِ الفضائيِّ الفسيحِ بسياقٍ بصريٍّ، وتشكيلٍ لغويٍّ مجازيٍّ أصبحتْ فيه الشخصيةُ تفوقُ البحرَ، وباتَ البحرُ محتسيًا ماءَهُ الواقعيَّ من

---

(1) الديوان: ص90.

بحرِ السلطويِّ المجازيِّ إذ ينتقلُ الشاعرُ بالقارئ إلى صورتينِ للشخصيةِ الجليليةِ، هما:(ليثُ الحربِ ـ وغيثُ الندى)، تتشكَّلُ بهما صورتانِ حسيتانِ بآفاقٍ بصريةٍ الأولى صورةٌ حربيةٌ في المعاركِ:(ليثُ الحربِ)، والثانيةُ صورةُ الكرمِ والعطاءِ في السِّلمِ: (غيثُ النَّدى). وتوظيفُ الشاعرِ للجودِ والجوادِ والنوالِ توظيفًا ماديًّا ومعنويًّا بصورٍ بصريةٍ يمنحُ الشخصيةَ الجليليةَ حضورًا إنسانيًّا في المجتمعِ الموصليِّ في العصر العثماني.

ويرسمُ الشاعرُ بوعيٍ شعريٍّ صورةً شخصيةً بصريةً تتمحورُ في تعابيرِ الوجهِ في لحظةٍ من لحظاتِ الشدةِ والرخاءِ في ثنائيةٍ يُدركُ الرائي دلالاتِها: (لا عابسًا قطُّ تلقاهُ، ولا غَضبًا) فالوجهُ العبوسُ والغضوبُ تظهرُ عليهِ صورتانِ بصريتانِ مرئيتانِ، فالوالي الجليليُّ في عدلهِ مع رعيته (غيثُ الندى) ومع الأعداءِ والخصومِ(ليثُ الحربِ) فتجلتْ فيهما التشكيلاتُ الحسيةُ البصريةُ في رسمِ شخصيةٍ سلطويةٍ إيجابيةٍ بمقوماتٍ وجدانيةٍ، والجناسُ بين(الليثِ و الغيثِ) أوجدَ صورةً حيةً تتحرَّكُ في عالمِ الطبيعةِ البصريِّ،وصورةً مائيةً حسيةً لها وجهانِ: وجهٌ لمسيٌّ ماديٌّ، ووجهٌ معنويٌّ في عالمٍ بصريٍّ، ((وهنا نجدُ مُدركَ حاسةٍ ما، يُوصَفُ بما يُوصفُ به مُدرِكُ حاسةٍ أخرى، فتتولدُ صورةٌ ممتزجةٌ بينهما))[1] في تشكيلِ الإيقاعِ البصريِّ لهذه الشخصية.

ويقولُ الشاعرُ في عثمان بن سليمان باشا الجليلي(ت1240هـ) واصفًا إياهُ بالملوكيةِ، وجاعلًا منه ملكًا في ولايةِ الموصلِ، موظِّفًا موجوداتٍ من عالمِ الطبيعةِ الفلكيةِ، وروافدَ ضوئيةً بمؤثِّراتٍ بصريةٍ، في رسم ملامح شخصيتِه: (بحر البسيط)

[1] الصورة الشعرية والرمز اللوني دراسة تحليلية إحصائيةٌ لشعر: البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور: د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د – ت)، ص 165.

نجـمُ المــلوك، هــلال المُــلك فـرقــده   بــدرُ النــوالِ إذا فجــرُ الــنَّدى كــذبا[1]

مصباحُ نادي العطا مشكاة كوكبه الـدُّ   ريّ نـورُزجــــاجٍ أخـــــرقَ الحُجُـــــبا

يبدأُ الشاعرُ السردَ الشعريَّ في بيانِ ملامحِ الشخصيةِ السلطويةِ بتوظيفِ موجوداتٍ في عالمِ الطبيعةِ المتحركةِ المرئيةِ والمضيئةِ، تختصُّ بها أفلاكٌ لها حضورٌ بصريٌّ، تجسَّدتْ في(النجم والهلال والبدر والكوكب) وهي أجرامٌ سماويةٌ، يقدمُ بها الشاعرُ صورةً جماليةً للشخصيةِ في عالمِ الواقعِ بمقارباتٍ بصريةٍ ضوئيةٍ، فالسلطويُّ في السياقِ الشعريِّ والبناءِ المجازيِّ:(نجمُ الملوكِ وهلالُ الملكِ) في توصيفٍ يجمعُ الفلكيَّ الضوئيَّ والإنسانيَّ الواقعيَّ، والصفةَ المتعاليةَ، ثم يُقَدمُ الشاعرُ لوحةً ضوئيةً بصريةً في الوجودِ الماديِّ فيستحضرُ في بناءِ الشخصيةِ الجليليةِ بناءً معنويًّا (المصباحُ والمشكاة) ليُشَبِّه العطاءَ الوفيرَ الذي تجودُ به أناملُ السلطويِّ بالأشعةِ الضوئيةِ التي تخترقُ حجبَ الظلامِ بالمصباحِ الذي يُضئُ مسالكَ الطالبينَ لعطائه. ثم يسترسلُ الشاعرُ في توظيفِ المشكاةِ والكوكبِ الدريِّ اللذين يُشَكِّلانِ أفقًا بصريًّا ضوئيًّا وبذلك شكَّلَ الشاعرُ في النصِّ شخصيةَ السلطويِّ من ضوءِ الهلالِ والنجمِ والبدرِ والمصباحِ والمشكاةِ، لأنه ((يُمثلُ الكاميرا التصويريةَ ليس فقط في نقلِ الأحداثِ))[2] بل في تصويرِ الشخصيةِ تصويرًا بصريًّا.

(1) الديوان، ص 90.

(2) جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث (سعدي يوسف نموذجًا): مرتضى حسين علي حسين، رسالة ماجستير، بإشراف:محمد عز الدين المناصرة،عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة فيلادلفيا، 2016 م. ص16.

ويقول الشاعرُ في الأسرةِ الجليليةِ من الولاةِ والوزراءِ والأمراءِ بوصفهم أسرةً سياسيةً بقيمٍ اجتماعيةٍ وأخلاقيةٍ لها تأريخٌ موثّقٌ في الموصلِ في العصرِ العثماني:

(من الأرجوزة)

سلالةُ الملوكِ أبناءُ الندى معالمُ الرشدِ مصابيحُ الهدى[1]

لو لَمَسوا الصخرَ لفاضَ نهرًا أو صَحِبوا النجمَ لعادَ بدرًا

طَووا بنشرِ جودهِم طيًّا فلَمْ يُذْكَرُ لحاتِمٍ سخاءٌ وكَرَمْ

لا عيبَ فيهم غير بذلِ المالِ في الجودِ والإقدامِ في القتالِ

غَنِيْتُ في حماهُمُ عن الورى غناءَ أهلِ المُدْنِ عن أهلِ القُرى

يُشكِّلُ الشاعرُ حضورَ الأسرةِ الجليليةِ بجعلِ أبنائها ينسبونَ إلى الملوكِ في نسقٍ من التبجيلِ والتعظيمِ، ثم يُقيمُ منهم صورةً ضوئيةً شموليةً بجعلهِم (مصابيح الهدى) يشعونَ ضوءًا ماديًّا ومعنويًّا فكلهم مصابيحُ، وسمةُ هذه المصابيحُ الهدى والإنارةُ الفكريةُ والواقعيةُ للرعيةِ ثم يأتي الشاعرُ بصورةٍ لمسيةٍ مسندة بصورةٍ بصريةٍ بالجملةِ الفعليةِ:(لو لمسوا الصخرَ لفاضَ نهرًا) والصخورُ في حقيقتِها وطبيعةِ تكوينِها وتشكيلِها وجودٌ ماديٌّ بصريٌّ جامدٌ وثابتٌ لكنها تتحولُ تحولًا شعريًّا من المادةِ الصلبةِ إلى المادةِ السائلةِ المائيةِ عندما يلمسُها أفرادُ الأسرة الجليليةِ لتصبحَ الصخورُ نهرًا جاريًا فالشاعرُ شكّلَ منها وجودًا ماديًّا ((في تصويرِ أشياءٍ معنويةٍ وأثرِها في نفسهِ لإدراكِها جماليًّا فيعبرُ عن مقصده بصورةٍ لمسيةٍ عمّا يحسُّ به إلى المتلقي))[2] ثم يأتي بالفعلِ ومصدره (طووا ـ طيًّا) في حركةٍ بصريةٍ متتابعةٍ فجود الجليليينَ لكثرتهِ طووا به نشرَ سيرةِ الأجوادِ في

---

[1] الديوان: ص23.

[2] الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفريّ (ت675هـ)(رسالة)، ص101.

التراثِ العربيِّ موظفًا الشاعرُ شخصيةَ حاتم الطائي سيدَ أجواد العربِ توظيفًا تاريخيًّا، ليتفوقَ الجليليون عليه في مضمارِ الجود البصريِّ وكلما ذُكرَ في المجالسِ والأنديةِ سخاؤهم وكرمهم يخفتُ ذُكرُ حاتم الطائيِّ في مبالغةٍ شعريةٍ مجازيةٍ، موظفًا أسلوبَ المدحِ بما يُشبهُ الذَّمَ، ولاشيٌ يعيبُ الأسرةَ الجليليةَ غير أن المالَ عندهم مبذولٌ في كلِّ وقتٍ لكلِّ سائلٍ ومحرومٍ، في صورٍ بصريةٍ. ثم إن الشاعرَ يعتزُّ بنفسه، وأنه يترفعُ عن ذكرِ غيرهم في شعرِهِ فيقولُ (غنيتُ في حماهم) فالتشكيلاتُ التي شكّلَ منها صوره الشعريةَ صورٌ بصريةٌ ولمسيةٌ، تدلُّ على القدرةِ الذهنيةِ والمجازيةِ التي حفزتْ خيالَ الشاعرِ البصريَّ في الجليليينَ في سياقِ تحولاتٍ بصريةٍ حركيةٍ،فضلاً عن قدرةِ الشاعرِ في إبرازِ الشخصيةِ الجليليةِ إبرازًا جماليًّا إدراكيًّا فيغدو الشاعرُ ((محاكيًا صورَ العالمِ الحسيِّ الواقعيِّ من خلال صورهِ الذهنيةِ، فيرجحُ الواقعَ بالخيالِ))[1] في رسم ملامحِ الشخصيةِ الجليليةِ أسرةً وأفرادًا.

ويقولُ الشاعرُ في بطولةِ محمد أمين باشا الجليلي، الذي حكم ست مراتٍ بدأ هذا الحكم في سنةِ ((1169هـ)) أول مرةٍ وآخر مرة تسلم الحكم ((1221 هـ)) [2] وشجاعتِهِ في الميدانِ مصورًا معركةً خاضَها، ومستحضرًا آلاتِ القتالِ: (السيف والرمح والسهم) بصورٍ حسيةٍ بصريةٍ، وحركاتٍ مرئيةٍ، بأزمنةٍ متباينةٍ:

(بحر الكامل)

والـرمحُ يكتـبُ والصـدورُ صـحائفٌ   والـدمُ يـنقطُ مـن خـلالِ الـملـبسِ[3]

---

[1] الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير: ص11.

[2] ينظر:الموصل في العهد العثماني فترة الحكم المحلي: ص 500 -501

[3] الديوان، ص 144

والسـهمُ يَمـطرُ والمـدافعُ رعـدُهـا   والسـيفُ يَـبرقُ في غَـمامِ الحِنّـدسِ
فهنـاك أخمـدَ نـارها التـرّاكُ فـي   يـومِ العـراكِ مـآثـرًا لـم تَـدْرسِ

يوظِّفُ الشاعرُ في تجسيدِ صورةِ السلطوي الجليليِّ بصورٍ حيةٍ يأتي في سياقاتِها بأفعالٍ مُتحركةٍ تحملُ أُفقًا حسيًّا بصريًّا ونسقًا لونيًّا بتحولاتٍ ماديةٍ في وظيفةِ السلاحِ في الحربِ فإذا كان الرمحُ للطعنِ في الميدانَ فإن الشاعرَ بالجملةِ الاسميةِ: (والرمحُ يكتبُ) يجعلُ من الرمحِ في طعنانتِه كالقلم الذي يكتبُ في صدورِ الأعادي صحائفَ الطعنِ في إشارةٍ إلى كثرةِ الطعنِ في الصدورِ قياسًا على السرعةِ في الكتابةِ الواقعيةِ بالصحائفِ، ثم يوظِفُ الشاعرُ اللونَ الأحمرَ في الجملةِ الاسميةِ: (والدمُ ينقط من خلال الملبسِ)، والنقطُ منظرٌ بصريٌّ حركيٌّ لونيٌّ((يُتيحُ للنصِ الشعريِّ جملةً من الإيحاءاتِ والرموزِ، إذْ تتعدى دالةُ اللون نطاقها الوضعيَّ))[1] قياسًاعلى لونِ الدما لأحمرِ. ويُتبعُ الشاعرُ السهمَ بالرمحِ، ويجعلهُ يمطرُ في سياقِ صورةٍ بصريةٍ تعبرُ عن كثافةِ السهامِ في الرمايةِ. ولايلبثُ الشاعرُ حتى يوظِّف أسلحةً حربيةً تتخصصُ في المدافعِ التي تُصدرُ أصواتًا كأنهاالرعودُ في صورةٍ حسيةٍ سمعيةٍ مرعبةٍ أما السيفُ فهو يبرقُ في الظلامِ الدامسِ الذي يُغلفُه الغمامُ الأسودُ فتكونُ الرؤيةُ فيه محجوبةً لكن سيفَ الشخصيةِ السلطويةِ يبرقُ، ولايخمدُ بريقُه في صورةٍ ضوئيةٍ بصريةٍ وبهذه التوظيفات تبلورت الصورةُ البصريةُ الكليةُ التي تجمعُ بين أنساقِا لحركةِ واللونِ والضوءِ والظلامِ في بناء شخصية محمد أمين باشا الجليلي السلطوية بأبعادٍ وملامح بصريةٍ.

---

[1] الصورة الشعرية والرمز اللوني دراسة تحليلية إحصائيةٌ لشعر: البارودي ونزارقباني وصلاح عبد الصبور: ص 16

يُشكِّلُ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصليُّ بحسٍّ وجدانيٍّ من ولادة عبد المنَّان بن سليمان باشا الجليلي سنة(1194ه) موضوعًا شعريًّا بطابعٍ اجتماعيٍّ بهيجٍ، يقيمُ فيه صورًا ذات تجلياتٍ بصريةٍ، ومشاهدَ يحضرُ فيها الدعاءُ والثناءُ إذْ يقولُ:

(بحر الخفيف)

طالَعُ المولدِ السعيد المفدّى حلّ سعدَ السعود فازداد سَعْدا[1]

عمّ إقبالُه الرفيعْ أباه في العلا فاستهلّ لله حمدا

زاد بذلاً حتى رأى مَن عداهُ ماعدا قوتَ يومه حين عدّا

ياسحابَ الندى ومَنْ زادَ إفضَا (م) لاً وفاق البحارَ جزرًا ومدّا:

فَاسْمُ واسْلمْ وانعَمْ بميلاد نجلٍ قادحٍ سعدُهُ من الماء زَنْدا

يُعطي الشاعرُ صورًا بصريةً لتأريخ ولادة شخصيةٍ جليليةٍ بحدثٍ اجتماعيٍّ فرديٍّ وتأثيراتٍ جماعيةٍ إيجابيةٍ يتحولُ فيها الوالدُ/ سليمان باشا إلى جوادٍ معطاءٍ فرحًا بالمولودِ بدلالةِ الجملةِ الفعلية: (زاد بذلاً) في مشهدٍ بصريٍّ باتَ فيه متجاوزًا نظراءهُ في توزيعِ الأقواتِ وكأنه لم يبقِ لنفسهِ غيرَ قوتِ يومِه، في تركيبٍ يوحي بالعطاءِ الوفيرِ ثم يوظفُ الشاعرُ السحابَ المطيرَ في صياغةِ صورةٍ بصريةٍ للشخصيةِ الجليليةِ التي يخاطبها بصيغة النداءِ في صورةٍ سمعيةٍ: (ياسحاب الندىٰ) في إشارةٍ إلى العطاء والبذل مستحضرًا صورةَ البحرِ في مدِّه وجزرِه التي تفوقَ عليه فيها الوالدُ المُبتهجُ بمولودِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (وانعمْ بميلادِ نجلٍ) إذ وظَّف الشاعرُ الميلاد والمولدَ بدلالاتٍ اجتماعيةٍ ومشاهدَ بصريةٍ فيها الخيرُ والبذْلُ والسعدُ.

---

(1) الديوان، ص 104.

ويوظفُ الشاعرُ مناسبةً شخصيةً تتمثَّلُ فيإطلاق نعمان بن سليمان باشا الجليلي للحيتِهِ، وبلوغهِ مبلغَ الفتيانِ سنة 1195ه ليجمعَ في أبياتٍ الشابَ ووالدَه والأسرةَ الجليليةَ جمعًا واقعيًّا وشعريًّا في البناءِ اللغويِّ والفكريِّ: إذ يقولُ:

(بحر الكامل)

مولىً بوالدِه الكريمِ وجّده الـ	**غازي سما وبعمّه اللّيثِ الشّري**[1]
القاطفينَ المجْدَ قبل ذُبوله	**والواردينَ الصّفوَ غيرَ مكدّر**
قومٌ هم الأمطارُ إن فُقِدَ الحيا	**وهمُ الصواعقُ في متونِ الضُّمَّر**
سادوا وشادوا للشجاعةِ والندى	**بيتًا على هام السُّها والمشتري**
ياجوهريّ اللفظِ والثغرِ الذي	**سكَنتْ لآلئه غديرَ السكر:**
بُوركتَ من قمرٍ كَمُلتَ بلحيةٍ	**هيَ حليةُ الشَّرفِ الرفيعِ الأكبرِ**

يصوِّرُ الشاعرُ تصويرًا معنويًا سلالةَ شخصيةِ نعمان الجليلي ليصوغَ بالحدثِ الواقعيِّ صورًا بصريةً ومشاهدَ مرئيةً، تشتملُ عليها الأسرةُ الجليليةُ فوالدُه سليمان باشا الجليليُّ الذي وصفَه وصفًا ماديًّا ومعنويًّا بالوالدِ الكريمِ، وعمُّه محمد باشا الجليليُّ الذي وصفَه بالأسدِ الهصورِ في صورةٍ بصريةٍ، وجدُّه محمد أمين باشا الجليليُّ الذي لقَّبَه بالغازي غزوًا جهاديًّا بمشاركاتِه البطوليةِ في حروبِ الدولةِ العثمانيةِ في دولِ البلقانِ في مشهدٍ متخيلٍ ومرئيٍّ ثم يصفُ الجليليينَ بالقومِ الذين يقطفونَ المجدَ قطفًا معنويًّا بوعيٍ وإرادةٍ بدلالةِ الجملةِ البصريةِ: (القاطفينَ المجدَ قبلَ ذبولِه) ليجعلَهم في العطاءِ (هم

[1] الديوان، ص 141.

الأمطارُ إنْ فُقدَ الحيا) في صورةٍ بصريةٍ لمسيةٍ، ويُقيمَ من أفعالِهم(صواعقَ) في زمنِ الحربِ والقتالِ فوقَ ظهورِ الجياد الضُّمرِ بدلالةِ الجملةِ المتحركةِ: (وهم الصواعقُ في متونِ الضُّمرِ) لذلك ساد الجليليونَ في الموصل في القرن الثاني عشرَ للهجرةِ، وشيدوا(بيتًا للشجاعةِ والندىٰ) في مشاهدَ وصورٍ بصريةٍ متفاعلةٍ،ثم ينادي الشاعرُ نعمانَ الجليليَّنداءً محبَّبًا بقولهِ: (ياجوهريّ اللفظِ) ليجعلَه بلحيتِه التي أطلقَها قمرًا مكتملًا في الضياءِ والبهاءِ البصريِّ بدلالة الجملةِ الفعليةِ: (بوركتَ منْ قمرٍ كملْتَ بلحيةٍ) في إشارةٍ لغويةٍ إلىٰ مناسبةِ القصيدةِ وموضوعها، فالشاعرُ بتشكيلاتهِ البصريةِ المباشرةِ وغيرِ المباشرةِ يعكسُ المحسوساتِ المتشكَّلةِ في ذهنه وتقديمها للآخر في صورٍ بصريةٍ متعددةِ الرؤىٰ والأركان.

ويُوظفُ الشاعرُ دلالاتِ الفتحِ المبينِ، وعالِم الأفلاكِ وما فيها من حركاتٍ لرسمِ ملامحِ النصرِ الذي حققَه محمد أمين باشا بن حسين باشا الجليلي، في معركةٍ خاضَها في أطرافِ جبلِ سنجار تدعمُه فيها الملوكُ والأعيانُ إذْ يقولُ: (بحر الطويل)

بـدا كـوكــبُ الإقبـال في أفـقِ النـصــر … يُهنّيك بالأفـراح يامَلِـكَ العَصْــرِ[1]

تــلألأ بـالفـتــحِ المُبيــنِ جبيـــنُه … ففاضَ على وجهِ العُـلا رونـقُ البِــشر

وهبّـتْ ريـاحُ النــصر في حومـةِ الـوغى … تـجـرُّ ذيـولَ الـفـخـرِ طيبـة النشــر

لـنـصــرتِكَ الأمــلاكُ جــاءَتْ ســريعةً … تـهـزُّ لـواءَ الحــمدِ في راحـةِ الشـكر

بـأعـطـافـهـــم مـــنْ نســجِ داود حلّــةٌ … طِـرازٌ لـهـا المـرجانُ في حَلـقِ الشـذر

طـلـبـــتَ رفـيـــعَ المجـدِ بالهمّــةِ التــي … يُـقـصِّـرُ عـن إدراكـهـا فَلَـقُ الفَجْـر

---

(1) الديوان: ص128.

تتحققُ الصورةُ البصريةُ في (كـوكـب الإقبالِ) بدلالتِه المادية والمعنويةِ مصحوبةً بالرؤيةِ العيانيةِ في (أفق النصرِ) الذي حققه (ملك العصرِ) الذي يشيرُ إشارةً صريحةً إلى شخصيةِ محمد أمين باشا الجليلي والذي ترافقهُ الأفراحُ في صورةٍ سمعيةٍ بدلالة الجملةِ الفعلية: (يُهنّـيــك كوكبُ الإقبالِ بالأفـراح)ثم ينتقل الشاعرُ إلى تصوير النصر الذي تبلورَ في مشهدٍ بصريٍّ(تلألأ بالفتحِ المبين جبينُه) في سياقِ تعظيمِ الشخصيةِ السلطويةِ المصحوبةِ بصورةٍ بصريةٍ تجسَّدتْ في (وجه العلا الذي فاضَ عليه رونقُ البشر) في إظهارِ سماتِ البهجةِ والفرح بالنصر المبينِ لينتقل إلى تصوير النصر في حركته ودلالاتهِ السياقيةِ والمعنويةِ بالجملةِ الفعليةِ المتحركةِ: (وهبت رياح في النصر في حومةِ الوغى) في إشارةٍ إلى كثرةِ المعاركِ التي خاضَها محمد أمين باشا الجليليُّ وشدَّتها التي صورها الشاعرُ تصويرًا حسيًّا في حركتها (في حومة الوغى) إذ يجعلُ الشاعرُ حركيةَ رياح النصرِ في سياقاتها الواقعيةِ والمجازيةِ لتصبح في هبوبها (تجرُّ ذيولَ الفخرِ طيبة النشرِ) بتوظف الصورةِ الشميةِ المصاحبةِ للصورةِ البصرية المتحركةِ بالفعل(تجرُّ) بدلالتهِ المرئيةِ. ولا يَغفلُ الشاعرُ عن توظيفِ الملوك والأعيانِ توظيفًا بصريًّا يدعمُ الشخصيةَ الجليليةَ دعمًا شعريًّا وواقعيًّا بالفتحِ والنصرِ بدلالةِ الجملةِ:(جاءت الأملاكُ سريعةً لنصرتك) في إشارةٍ إلى كثرة الملوك الذين باركوا النصر، وشاركوا في إنجازهِ إذ باتت الشخصياتُ والأعيانُ يتسابقونَ في التهاني بالنصر والفتح المبينِ فالشاعرُ من بتوظيفه المدركاتِ البصريةَ والحركيةَ يمنحُ الشخصيةَ الجليليةَ صورةً بصرية للنصر الذي باتَ (رفيعَ المجدِ).

ويقول الشاعرُ في نعمان باشا بن سليمان باشا حين أتاه القرارُ السلطانيُّ بولاية الموصلِ في سنة(1222ه)، ويُشكِّلُ من هذه المناسبةِ قصيدةً شعريةً تتخللُها الصورُ البصريةُ الموصولةُ بالشخصيةِ الجليليةِ إذ يقول: (بحر البسيط)

فــي كـفّــهِ مثّلــوا نهــرًا ومـاعلموا براحــةٍ منــه عــن حُــلِي البحــور كفــى[1]

كــم مــن شــجٍ عــاش في إكــرام والــده أرجـــوه لـــي بــعـــده يبقــى بنــا خَلفــا

أجــاب سّــرًا وجهــرًا بالسّــخاء لــدى قُصّــاده فـــي الحُــديبا لــيس فيــه خفــا

أنّـــى يُـــرى بالـــورى كهـــفًا يمـــاثِلُه أم عـــن طريـــق النّـــدى نلقـــاه منـــصرفا

يُجسِّدُ الشاعرُ (كفَّ) الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ(نهرًا من السخاءِ) في عطائه، في مشهدٍ بصريٍّ له حضوره في ذهن المتلقي إذ جمعَ بين النهرِ والبحرِ جمعًا شعريًّا بصريًّا ثم يوظفُ دلالاتِ النهرِ وحركتِه وحركيةِ (البحور) لبيانِ حيويةِ الشخصيةِ الجليليةِ التي يستحضرُ في صورِها عوالمَ المياهِ في الواقعِ والصورةِ البصريةِ ليربطَ ربطًا اجتماعيًّا بين نعمان باشا الجليلي ووالده سليمان باشا الجليلي بالإكرامِ والسخاءِ المرئيِّ في مدينةِ الموصلِ / الحدباءِ ليشكِّلَ الشاعرُ من القاصدينَ للشخصيةِ الجليليةِ أفواجًا يعودونَ إلىٰ أهليهم بمقاصدهم التي أجابَهم إليها نعمان باشا ووالدُه سليمان باشا، في صورةٍ بصريةٍ بمؤثراتٍ واقعيةٍ وآفاقٍ اجتماعيةٍ موظفًا الثنائيةَ الضديةَ (سرًّا ـ وجهرًا) في صورةٍ متحركةٍ، تظهرُ فيها قيمةُ السخاءِ الجليليِّ في المجتمع الموصليِّ إذ أبرزَ الشاعرُ الدلالةَ المكانيةَ البصرية للحدثِ في مدينةِ (الحدباء) بالتصغيرِ للتحببِ والتوددِ ثم يأتي بفعلِ الرؤيةِ المبني للمجهولِ: (يُرىٰ) المسبوق بـ(أنّىٰ) الاستفهاميةِ التي يستفهمُ بها الشاعرُ

---

(1) الديوان، ص 314.

استفهامًا مجازيًّا بصريًّا عن (كهفٍ) يلجأ الناسُ إليه في النوازلِ، وطلبِ المقاصدِ والحاجاتِ التي تتحققُ بالسخاءِ الجليليِّ في مشاهدَ بصريةٍ تعُطي للآخرِ رؤيةً أخلاقيةً وجماليةً في دلالات مختلفة الأبعاد في نسقٍ موضوعيٍّ متماسكٍ.

ويصورُ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصلي شجاعةَ محمد أمين باشا الجليلي عندما أُسِرَ في معركةٍ خاضَها مع الجيش العثماني ضد الروسِ، وأبلىٰ فيها بلاءً حسنًا، بوصفهِ قائدًا ميدانيًّا إذ يقولُ: (بحر الكامل)

مصباحُ مشكاةِ النهى، الوَضّاحُ من أُفق الفلاح، صباحُ وجْهٍ مُشمِس[1]

لاتعجبنّ إذا وصَفْتُ فضائلاً مِنْ فعله فوق الجياد الطُّلَّس

سلْ عن شجاعتهِ الصوارمَ والقنا الصّافناتِ وكلِّ قَيْلٍ أحْوس

حيثُ التقى الجمعانِ، وانكشفَ الغطا وتصادمَ الجيشانِ بعد تَشوّس

وتقابلتْ تلك الصفوفُ وشاطرتْ تلك الألوفُ لدى العديد الأخيَس

يرسمُ الشاعرُ صورةً ضوئيةً بصريةً لشخصية محمد أمين باشا الجليلي في أثناء الحربِ الضروسِ للدولة العثمانيةِ مع روسيا القيصرية فجمعَ أشتاتًا من الأضواءِ بمكوناتِها الماديةِ التي تشير إليها إشارةً بصريةً في بيتٍ واحدٍ، مثل: (المصباح والمشكاة، والوضاحُ والصباحُ، والمشمس) ليجعل من الشخصيةِ بؤرةً ضوئيةً مادية ومعنويةً في الواقع والشعرِ، ثُمَّ يُقدمُ الشاعرُ تصويرًا مشهديًّا بصريًّا تظهرُ فيه الشخصيةُ قياديةً متحركةً بفاعليةٍ 0 فوق الجياد الطلس) في دلالةٍ علىٰ الحربِ والقتالِ، إذ وظفَ الشاعرُ السمةَ اللونيةَ البصريةَ في الجيادِ التي أظهرَ ألوانهامغبرةً تميلُ إلىٰ السواد مستدركًا بآلة

---

(1) الديوان، ص143-144.

القتالِ الفردي: الصوارم والقنا ليتخيلَ المتلقي جسامةَ المشهدِ وقسوتَه في المعركةِ.ويحملُ فعلُ الأمرِ (سلّ) صورةً قوليةً سمعيةً ينهضُ بها المتلقي / الآخر الذي يستخبرُ عن شجاعة الشخصيةِ الجليليةِ إذ لم يغفل الشاعرُ التصادمَ الحربيَّ بين الجمعينِ والجيشينِ: الجيش العثماني والجيش الروسي، ويستحضرُ تقابلَ الصفوفِ القتاليةِ في مشاهدَ بصريةٍ بدلالةِ العباراتِ الصريحةِ: (التقى الجمعانِ، وتصادمَ الجيشان، وتقابلت الصفوف) في توصيفٍ شعريٍّ جماليٍّ فيه الدقةُ والموضوعيةُ في التوظيفاتِ الضوئيةِ والحركيةِ المتلازمةِ مع الصورةِ السمعيةِ وحركيةِ الجيوشِ في المعركةِ ليُقَدِّمَ الشاعرُ للمتلقي صورًا بصريةً عيانيةً ضوئيةً تُثيرُ ذهنَه نحو الشخصيةِ الجليليةِ ثم يتحولُ الشاعرُ تحولًا موضوعيًّا وبصريًّا إلى تصويرِ أجواءِ معركةِ الدولةِ العثمانيةِ مع روسيا القيصرية.

ويُصوِّرُ الشاعرُ الحركاتِ البصريةِ في تشابكها تشابكًا بصريًّا إذ يقولُ:

(بحر الكامل)

والكـلُّ بيـن مُشابـكٍ ومُعـارِكٍ ومُمـاسـكٍ ومـداعـكٍ ومدعّـس[1]

ومُقـارعٍ ومصـارعٍ وممـانـعٍ ومُدافـعٍ ومُخـادعٍ ومُغلِّـس

يوظِّفُ الشاعرُ المشاهدَ البصريةَ الحركيةَ التي يستمدُّها من الحربِ بوصفها حدثًا واقعيًّا، ومن المعركةِ بوصفها واقعةً حقيقيةً بين الجيشينِ العثماني والروسي موظفًا حيويةَ المشتقاتِ في الدلالةِ على ديمومةِ الحدثِ والمشاركةِ فيه بصيغةِ اسم الفاعلِ الذي تتحققُ مضامينُه بالصورةِ البصريةِ مثل الألفاظِ الآتية:(مـشـابـكٍ ومعـاركٍ ومماسكٍ ومداعكٍ ومدعِّس) التي تشيرُ إلى الصدامِ والتلاحمِ القتاليِّ القريبِ العنيفِ. ثم يتبعُها بسلسلةٍ

[1] الديوان، ص ی144

من أحداثِ التفاعلِ والمشاركةِ الثنائيةِ للمبالغةِ في توصيفِ أوارِ الحربِ، وضراوتِها بدلالة الألفاظ:(مقارع ومصارع ومصانع ومدافع ومخادع ومغلس) التي تحتوي صورًا بصريةً ومشاهدَ قتالية متحركة، تظهر بها كفاءةُ الشاعرِ في التوظيفِ اللغويِّ. ويُدركُ المتلقي أنَّ كلَّ لفظٍ من ألفاظِ المشتقاتِ يحتوي مضمونًا قتاليًّا، تنهضُ به صورةٌ بصريةٌ لها مؤثراتُها الواقعيةُ، وقيمتُها التصويريةُ الجماليةُ بدلالاتٍ وتراكيبَ مجازيةِ الإشارةِ والإحالةِ إلى الشخصيةِ الفرديةِ، والشخصيةِ الجماعيةِ التي تبلورتْ في الجيشِ العثمانيِّ لكنَّ الوزير والقائد والسلطوي الجليليَّ محمد أمين باشا بن حسين باشا الجليلي قد وقعَ في أسرِ الجيشِ الروسيِّ في تلك المعركةِ، وظلَّ حبيسَ أسرِه أربعَ سنواتٍ متتالياتٍ وثَّقها عثمانُ بكتاش توثيقًّا شعريًّا.

ويصوِّرُ الشاعرُ ملامحَ الشخصيةَ الجليليةَ في حركيةِ لبسها أثوابًا من الصبرِ بصورٍ بصريةٍ ؛ إذْ يقولُ: (بحر الطويل)

لبسْتَ من الصبرِ الجميلِ سوابغًا   فأوردتهم ضربًا أمرَّ من الصبرِ[1]

فولّوا حيارى ناكسينَ رؤوسَهم   يجرّونَ أذيالَ الندامةِ والخُسْرِ

رجَعْتَ وقسّمتَ الغنائمَ بيننا   فصحّحْتَ فيها قِسمةَ الكَسْرِ والجَبْرْ

نعم تهَبُ الخيلَ العِتاقَ وإنْ غلَتْ   وتُبدِلُ باليسْرِ المُنيرِ دُجى العُسْرِ

يقدِّمُ الشاعرُ صورةً بصريةً حركيةً لواقعةِ الأسرِ بتركيبٍ شعريٍّ مجازيٍّ بتوظيفِ الجملةِ الفعليةِ: (لبستَ من الصبرِ الجميلِ سوابغًا) في إشارةٍ إلى الحدثِ الواقعيِّ الذي تحولَ من المعاناةِ إلى المباهاةِ في اللحظةِ التي باتَ الصبرُ بدلالاتِه المعنويةِ والنفسيةِ ثوبًا

---

(1) الديوان، ص 128-129.

ماديًّا مرئيًّا، يُلبسُ بأناةٍ في زمنِ الشدائدِ والمحنِ إذ يصوّرُ الشاعرُ الأعداءَ الذين أُشبعوا ضربًا في الميدانِ بقوةِ الشخصيةِ الجليليةِ بالجملةِ الفعليةِ: (فأوردتَهم ضربًا أمرَّ من الصبرِ) وذلك قبلَ لحظاتِ الأَسْرِ التي ظهروا فيها مُنهكينَ مُشوشينَ ذهنيًّا بدلالةِ الجملةِ البصريةِ: (فولوا حيارىٰ ناكسينَ رؤوسم) ثم يصورُ الهزيمةَ التي لحقتْ بالجيشِ الروسيِّ في بدايةِ المعركةِ تصويرًا حسيًّا بصريًّا ومعنويًّا: (يجرونَ أذيالَ الندامةِ والخُسْر) ثم يستقطعُ الشاعرُ زمنَ الأسرِ ببشارةِ العودةِ والفداءِ بدلالةِ الفعلينِ المتعاقبينِ: (رجعتَ فقسمتَ الغنائمَ بيننا) في سياقِ تصويرِ مباهجِ مدينةِ الموصلِ بعودةِ الغازي محمد أمين باشا الجليلي من الأسرِ إذ جعلَ الشاعرُ عودتَه مصحوبةً بالغنائمِ والعطايا من الخيلِ العتاقِ، في مشاهدَ بصريةٍ متعددةٍ،((تعملُ علىٰ اكتشافِ التجانسِ في اللامتجانسِ من خلالِ الشعورِ الذي يُشيعُ الوحدةَ والإنسجامِ في الصور البصريةِ))[1] التي غادرَها الكسرُ الماديُّ والمعنويُّ، والعسرُ الواقعيُّ والذهنيُّ.

ولا يغفلُ الشاعرُ تصويرَ الجيشِ الروسيِّ بالكشفِ الموضوعيِّ عن بواعثِ الصراعِ بين العثمانيينَ وروسيا القيصريةِ ليجعلَه صراعًا عقائديًّا بين الإسلامِ وأعدائِه، تحضرُ فيه الصورُ الحركيةُ البصريةُ التي يُقدِّمُ فيها الشاعرُ صورًا كيف تتحركُ فيها الجيوشُا لإسلاميةِ؛ إذْ يقولُ: (بحرالكامل)

حملتْ على الإسلامِ خيلُ كتائبٍ   من آلِ أصفَر كالسَّحابِ المُرجس[2]

فتلاحمتْ فرسانُها وتزاحمتْ   شجعانُها مثل الذئابِ الطّلس

---

[1] التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: د.مصطفى السعدني، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د - ت) ص 98

[2] الديوان، ص 144.

وفـــوارسُ الإســـلامِ بـيـــن مُهَلِّـــلٍ	ومُـكـبِّـــــرٍ ومُـسَبِّـــــحٍ ومـقـــــدِّس
ومُـخـاطـــــبٍ ومنـــاشب ومُجـــاوبٍ	ومُـحـــاربٍ ومُـضـــاربٍ ومـكـــردس
وكـتـائـــبُ الكـفـــار بـيـن تهمـــهم	وتـغـمـغـــمٍ وتـدمـــدمٍ وتغـطـــرس
وتـجبّـــرٍ وتـكـبـــرٍ وتـنـصـــرٍ	وتـسـعّـــرٍ وتـزفُّـــرٍ وتـنـكـــسٍ

يُقدمُ الشاعرُ صورًا بصريةً للمعركةِ الطاحنةِ بين الخصمينِ، ويبدأ السردَ بتشخيصِ الخصمِ، ووصفِ كتائبِهِ الهجوميةِ ليدركَ المتلقي أنَّ الروسَ هم آلُ الأصفرِ الذين بادروا بالهجومِ على الجيش العثماني المسلمِ بدلالة الجملة الفعلية:(حملَتْ على الإسلام خيلُ كتائبٍ من آل أصفرَ)، وأنَّ الإسلامَ يتعرضُ لهجماتٍ عقائديةٍ وعسكريةٍ غاياتُها إضعافُه بإضعافِ الدولةِ العثمانيةِ ولا يحاولُ الشاعرُ تصغيرَ الجيش الروسيِّ وتحقيرَه حجمًا وشجاعةً بل أنصفه، وأظهرَ أفرادَه فرسانًا شجعانًا كالذئابِ الضاريةِ في صورةٍ بصريةٍ متحركةٍ تحققتْ بفعلَي التلاحمِ والتزاحمِ القتاليِّ في الميدانِ لندركَ شجاعةَ الفرسانِ المسلمينَ في الجيشِ العثمانيِّ الذين تعالتْ أصواتُهم في صورٍ سمعيةٍ بالتهليلِ والتكبيرِ والتسبيحِ في تلازمٍ حسيٍّ بين السمعي والبصريِّ إذ وظفَ الشاعرُ صيغةَ اسم الفاعلِ توظيفًا حسيًّا وجدانيًّا بمشاهدَ بصريةٍ: (مجاوب ومحارب ومضارب) لتكون الغلبةُ الواقعيةُ والشعريةُ لكتائبِ الإسلامِ التي جعلتْ كتائبَ الكفارِ من آل الأصفرِ في هرجٍ ومرجٍ، وظهرتْ عليهم علاماتُ الهزيمةِ التي وظفَ فيها الشاعرُ صيغةَ (تفعُّلٍ) للدلالةِ على فقدانِ القيادةِ والصبرِ والتفككِ الميدانيِّ:(تجبُّر وتكبُّر وتنصُّر وتسعُّر وتزفُّر وتنكُّس) التي تجمعُ صورًا حسيةً متناقضةً متفرقةً غير متناسقةٍ، وغير متوازنةٍ، تتجاورُ فيها المرئيات بالمسموعات.

ويقدِّمُ الشاعرُ قصيدةً تأبينيةً يُعزي فيها الأسرةَ الجليليةَ بوفاةِ محمد أمين باشا بن حسين باشا الجليلي في سنةِ (1189ه) يسردُ فيها القيمَ الأخلاقيةَ التي يتمتعُ بها، ويعرضُ سجاياهُ ومحامدَه بصورٍ حسيةٍ لها آفاقٌ بصريةٌ، يدركُ المتلقي بها قيمةَ الشخصيةِ الجليليةِ في المجتمعِ الموصليِّ إذ يقول:

(بحر الطويل)

تَوارى فأورى في الحَشا بعدَ بُعدِهِ وأجَّجَ نِيرانَ الفِراقِ وأشعلا[1]

فمنْ للنَّدى إن أمسكتْ سحبُه الحيا وجفّتْ رياضُ الخِصْبِ والعامُ أمحلا

ومن لوفاءِ الوعدِ من بعد فَقْده ومنْ للنُّهى إن دقَّ أمرٌ وأشكلا

ومنْ للثنا إن نظّمَ الدُّرَّ شاعرٌ وزيّنَ أبكارَ المعاني وَجمّلا

فلا تطمعُ الأعداءُ بعد وفاتِه فإن بَنيه بهجةُ المجد والعُلا

تشكلُ الأفعالُ المتلاحقةُ:(توارىٰ، وأورىٰ، وأجَّجَ) بداية الفاجعةِ الإنسانيةِ بحدثِ الموتِ، إذ يدرك المتلقي المشاهدَ الحركيةَ، والصور الحسيةَ البصريةَ ومضامينها الوجدانية في تلك الأفعالِ فالتواري فعلٌ حركيٌّ بصريٌّ يشير إلىٰ الموتِ، ولم يكنْ إراديًّا إذ توافق الفعلان (أورىٰ وأجج) في صياغةِ مشهدٍ حسيٍّ لمسيٍّ وضوئيٍّ تحضر فيه النيرانُ بدلالاتِها المعنوية والضوئية البصرية تعبيرًا عن الحزن والألمِ بفاجعة الموتِ، ثم يوظف الشاعرُ الاستفهامَالتقريريَّ الذي يَخرجُ إلىٰ المعنىٰ المجازيِّبصياغةِ سلسلةٍ من الأسئلةِ الذهنية التي يشعر المتلقي معهابقيمةِ الشخصيةِ الجليليةِ:(مَنْ للندىٰ؟ ومَنْ لوفاء الوعدِ؟ ومنْ للثناء) لتكونَ الجملةُ الفعليةُ الموصولةُ بقيمةِ الكرمِ والعطاءِ الوفيرِ بؤرةً موضوعيةً

---

(1) الديوان، ص 160 - 161

تتحولُ فيها الخصوبةُ قبل الموتِ إلى جفافٍ ويبوسةٍ بعده، في مشهدٍ متخيلٍ بالجملةِ الفعليةِ:(وجفت رياضُ الخصب والعامُ أمحلا) في إشارةٍ إلى القحطِ المعنوي الذي أصابَ القومَبموتِ الشخصيةِ السلطويةِالجليليةِ، ثُمَّ يُخاطبُ الشاعرُ الأعادي الذين يطمعونَ بالقومِ بعد وفاتِه ويظنونَ أنهم غالبونَ على أمرهم موظفًا الجملةَ المنفيةَ نفيًا مستديمًا: (فلا تطمعُ الأعداءُ بعد وفاتِهِ)، ولا راحةَ لهم في وجودِهم بعد وفاته لأنَّ (بنيه بهجةُ المجدِ والعُلا)، في إشارةٍ إلى فاعليةِ أبنائهِ الذين سينهجون نهجَهفي العطاء والقتال، ومواساةٍ للنفس والأهل والقومِ معًا.

ويقول الشاعرُ عثمان بكتاش الموصليُّ مهنئًا عثمان بن سليمان باشا الجليلي بولادة نجلِه محمد سعيد في سنة (1204 هـ)، موظفًا صورًا حسيةً بصريةً:

(بحر الطويل)

يوافي السُّها نظمي / فتعلو بـه الشِّـعرى ويطوي ذكائي الشمسَ/ إنْ انـشُـرِ الشّـعْـرا[1]

وتـجـلـو الثّـرّيا زيَّ/ عِـقْـدٍ مُـنـظّـمٍ جُـمـانَ قـريـضٍ/ شـكـلُـه زيّـن النّـثرا

لـئـن غـاب عـن/ عيني ضـيـاءٌ أرومُـه وبالغـصـب بـاع/ الصحبُ من شعرنا السِّعرا

لنا مشتـرٍ أوصافُـه / نـظـمُ جوهَـرٍ وأنـفـاسُ روضٍ / درُّهـا نـثَـرَ الـزَّهـرا

يوظفُ الشاعرُ كواكبَ من عالمِ الأفلاكِ توظيفًا ضوئيًّا بصريًّا تتفاوتُ درجةُ الإشعاعِ الضوئيِّ بينها منها: (السُّها- كوكبٌ صغيرٌ خفي الضوئي- والشِّعرى، والشمس، والثريا) للترحيبِ اللفظيِّ بالمولودِ الجديدِ في مشهدٍ مرئيٍّ، مستحضرًا كفاءتَه الشعريةَ في تحويلِ المناسبة الاجتماعيةِ إلى موضوعٍ شعريٍّ بدلالةِ ألفاظٍ تشيرُ إلى الإبداعِ

(1) الديوان، 311-312.

والنظمِ منها(القريضُ والنثر والشعر) ليوافي النظمُ الشعريُّ المولودَ ووالدَه في البهجةِ التي أقامَها الشاعرُ ضياءً، في منظرٍ له مُؤثراتُه الموضوعيةُ والدلاليةُ ثُمَّ ينتقلُ الشاعرُ إلىٰ توظيفِ الحركةِ توظيفًا بصريًّا في دلالاتٍ ضوئيةٍ موصولةٍ بشاعريتِه بقولهِ: (ويطوي ذكائي الشمسَ إنْ أنشرِ الشِّعرا) إذ ينظمُ القصائدَ ويُشبهُها (بالثريا) التي يُبصرُها سلسلةً متصلةً متواصلةً غيرَ مُفككةٍ في (عقدٍ منظم) لتكونَ الأبياتُ شبيهةً باللؤلؤِ في نَظْمِ الشِّعْرِ:(جُمـانَ قـريـضٍ) في مشهدٍ بصريِّله دلالاتٌ وتشكيلاتٌ بصريةٌ ليصلَ إلىٰ المولودِ الذي جعلَأوصافَه الحسيةَ (نظم جوهرٍ) وأقامَ من أنفاسِه(روضًا) مملوءًا بالدرِّ والزهرِ المنثورِ، في صورةٍ بصريةٍ تجتمعُ فيها صفتان: صفةُ الإنارةِ وصفةُ الإضاءةِ للثناءِ علىٰ الشخصيةِ الجليليةِ التي يُقدمُ الشاعرُ في سياقِ تهنئتِها صورًا ومشاهدَ بصريةً مباشرةً أو غيرَ مباشرةٍ من حيث الدلالةُ والسياقُ الذي تكمن فيه كفاءةُ الشاعرِ في التأثيرِ الذهنيِّ والشعريِّ علىٰ الآخر/ المتلقي.

ويقدمُ الشاعرُ بصورٍ حسيةٍ بصريةٍ شخصيةَ حسن بن حسين باشا الجليلي (ت1233ه)، ويرسم له سماتٍ اجتماعيةً تخدمُ المجتمعَ، يظهرُ فيها جوادًا معطاءً عادلًا في القولِ والفعلِ، وصاحبَ عزمٍ وحزمٍ وقساوةٍ في الحرب والقتالِ مع الخُصومِ والأعداءِ ليجعلَه شخصيةً متوازنةً متزنةً إذْ يقولُ فيه:

(بحر الطويل)

لجأتُ ببـابِ العـدلِ علـيّ أراكَ لي تجـودُ وأمطـارُ الجـوائـر تَسْـبِلِ[1]

لبِسْـتَ ثيـابَ الحـزمِ والعـزمِ فانثنت جميـعُ الأعـادي خيفـةً منـك تخطـل

---

[1] الديوان 320.

**لطخـتَ دمـاءَ التّـبرِ في رَهَـجِ السَّـخا		علــى أنمــلِ المــدّاحِ حيــن تَوَغّــلُ**

**لـغـوثُ فـقـدّسْ بالقـبـولِ مـدائحي		فـلا زلــتَ بالإحســانِ والفَضْـلِ تمثـلُ**

تظهرُ الشخصيةُ الجليليةُ فاعلةً بسلسلةٍ من الأفعالِ البصريةِ المتحركةِ شعريًّا وواقعيًّا: (لبستَ ولطختَ) إذ تبدو الشخصيةُ في سياقِ الجودِ (تجودُ) جودًا يفوقُ جودَ الأمطارِ الوفيرةِ ليحضرَ الفعلُ الذاتيُّ (لجأتُ) الذي يوظفه الشاعرُ توظيفًا سلوكيًّا حركيًّا موصولًا بفعلٍ بصريٍّ بدلالاتِ فعلِ الرؤيةِ المباشرةِ (أراك تجودُ) ثم يتحولُ الشاعرُ إلى حدثٍ واقعيٍّ له صلةٌ بالقوةِ والجسارةِ في الجملةِ الفعليةِ: (لبست ثياب الحزم والعزمِ) واللبس في دلالته البصرية والحركية ماديٌّ مرئيٌّ لكنه مجازيٌّ في التركيبِ والدلالةِ المعنويةِ في إشارةٍ إلى قوة الشخصية الجليليةِ بين (الحزم ـ والعزم) حتى أصبحت الأعادي من شدة خوفها من حسن بن حسين باشا الجليلي تتمايلُ يمينًا ويسارًا خطلًا وخوفًا من شجاعتِه وجسارتِه، في مشهدٍ بصريٍّ ليستحضرَ الشاعرُ في مشهدٍ بصريٍّ آخرَ(التبرَ/ الذهبَ) متداولًا مبذولًا بين أناملِ الشعراءِ المدَّاحينَ الذين يحيطونَ بالشخصيةِ الجليليةِ مصرِّحًا بالمُدَّاحِ والمدائحِ في سياقِ التعبيرِ عن السخاءِ الجليليِّ.

ويستحضرُ الشاعرُ في بناءِ شخصيةِ نعمان باشا بن سليمان باشا الجليلي قيمًا وأخلاقياتٍ ساميةً، يرسمُ له بها صورةً مثاليةً بمشاهدَ بصريةٍ، يتحركُ فيها بوعيٍ وإرادةٍ تستندُ إلى عقليةٍ مُتزنةٍ إذ يقولُ فيه:		(بحر الطويل)

**ألا حـبـذا عـصـرٌ مـضَــى ولـيـالـيـا		تلألأ فـي حُـسبانـها بـدرُهــا الأسـنى[1]**

**وأيـامُـنـا زهــرٌ كــأنّ شُـمـوسـهــا		سَـجايا أبــي يحــيى وأفعالـه الحُســنى**

---

(1) الديوان، ص 191.

سجايا عن التشبيهِ جلّتْ وإنّما | لكلِّ فتًى عينٌ من الشعرِ لاتفنى
خصالٌ عليها الروحُ في الجسمِ رُكّبَتْ | فلا رُوحَ للأرواحِ في غيرها تَهنى
هو العددُ الفردُ الذي يجمعُ الحجا | ويرجحُ ميزانُ الكمال به وزنا
صنائعُه في عاتقِ الدهرِ قُرْطقٌ | وأوصافه دُرٌّ بها قرّطَ الأذنا

صورَ الشاعرُ عصرَ نعمان باشا الجليلي ولياليه بصورةٍ بصريةٍ مضيئةٍ يتلألأُ فيها البدرُ الأسنى ليجعلَ الأيامَ التي يُدركُها معه إدراكًا جماعيًّا أيامًا تزهرُ بأفعالِه الحسنى، التي تشرقُ شموسُ الخصبِ فيها في مدينةِ الموصلِ، بين الموصليين، في مشاهدَ بصريةٍ موظفًا كنيةَ الشخصيةِ الجليليةِ بالعبارةِ الصريحةِ:(سجايا أبي يحيى) توظيفًا سياقيًّا فيه التوددُ والتحببُ إذ يوظفُ الليلَ المنيرَ بدلالةِ البدر، وما يتلألأ منه، والشمسَ بدلالتِها الضوئيةِ وأشعتها اللمسيةِ الدافئةِ ليتفاعلَ المتلقي مع الشخصيةِ في الليالي والأيام. ثم يصوّرُ الأيامَ التي كانت تتحركُ فيها الشخصيةُ السلطويةُ الجليليةُ مزدهرةً في عمرانِها بحيويةِ (أبي يحيا وأفعاله الحسنى) و (سجاياه التي جلَّت عن التشبيه) إذ يجمعُ الشاعرُ جمْعًا قصديًّا بين(الأفعالِ والسجايا والصنائع والأوصافِ) منسوبةً إلى نعمان باشا الجليلي ليدركَ المتلقي أن الزمنَ زمنُ رخاءٍ وأمانٍ(يرجحُ ميزانُ الكمالِ به وزنا) في مشهدٍ يجمعُ الحسيَّ البصريَّ بالمعنويِّ الذهنيِّ ليقيمَ من الشخصيةِ الجليليةِ درًّا فريدًا في عاتقِ الدهرِ، وقرطًا زاهيًا في أُذنِ الليالي والأيامِ، لذلك يوظفُ الشاعرُ الصورةَ الحسيةَ ومتعلقاتِها البصريةَ والحركيةَ في دلالاتٍ ماديةٍ ومعنويةٍ، لأن ((الصورةَ والدلالةَ سبيلانِ يُفضيانِ

إلى مرمى واحدٍ هو الكشفُ عن جمالياتِ النص الذي يتداولُ المعنى))[1] البصريَّ يقدّمها للآخرِ ليتفاعلَ معه في العنايةِ بالشخصيةِ الجليليةِ عنايةً معنويةً.

---

[1] الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص): د.عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، بيرت، لبنان، ط1، 1999 م، ص 99.



الفَصْلُ الثَّانِي

الصورةُ البصريةُ وعالمُ المرأةِ
وجمالياتُ الطبيعة

المبحثُ الأولُ: الصورةُ البصريةُ وعالمُ المرأةِ

المبحثُ الثاني: الصورةُ البصريةُ وجمالياتُ الطبيعةِ



تشكِّلُ المرأةُ حضورًا حسيًّا حقيقيًّا ومجازيًّا في الوجودِ الواقعيِّ والبناءِ الشعريِّ في الصورةِ البصريةِ التي تتجلّى مشاهدُها تجليًّا عيانيًّا بتوظيفِ الشاعرِ لحركاتِها وسكناتِها، ومظاهِرِها وظواهِرِها الحسيةِ، فكانت ((التعبيرَ المفضَّلَ عن همومٍ وهواجسَ وانفعالاتِ الذاتِ الشاعرةِ))[1] فهي محورُ عنايةِ الشعراءِ ((فكلُّ خاطرةٍ من خواطرهم، وكلُّ نزعةٍ من نزعاتِهم تتصلُ بالمرأةِ وعالمِها الحسيِّ والجماليِّ، وكلُّ لفظةٍ من ألفاظِهم لاتَصفُ إلا جَمالها الفاتنَ، وحديثَها العذبَ، وحبهَا المبرحَ، ووصالَها الحلوَ وصدَّها المضنيَ))[2] لأنها تمتلكُ في وجودِها ووظيفتِها مقوماتِ الغوايةِ، وروافدَ المدركاتِ الحسيةِ البصريةِ التي تنتقلُ بها المعرفةُ من العالمِ الخارجي إلى الداخلِ النفسيِّ لدى الشاعرِ والمتلقي في أنساقٍ بصريةٍ من خلالِ المرأةِ في مكانتها الاجتماعيةِ، ومُغذياتِها الجماليةِ، ومفاتنِها الحسيةِ فهي ((اللحنُ التي تُستهلُّ به القصائدُ، وهي الكلمةُ السحْريةُ التي تنفتحُ لها كنوزُ الشعْرِ))[3] فيشكِّلُ منها الشاعرُ بؤرًا عيانيَّةً بمشاهدَ بصريَّةٍ لأن أكثرَ الصورِ تأثيرًا نفسيًّا ووجدانيًّا وموضوعيًّا في شعرِ عثمانَ بكتاش الموصليِّ هي صورةُ المرأةِ، فقد تناولَها الشاعرُ تناولاً معنويًّا، وتناولًا حسيًّا واصفًا جمالَها، ومفاتنَها باللغةِ الشعريةِ المجازيةِ إذ يصوِّرُ ماتقعُ عليه عينُه بأدقِ تفاصيلها جمالًا وغوايةً حتى يصوغَ بمهارتِه صورًا بصريةً عنها في آفاقٍ دلاليةٍ ضوئيةٍ وحركيةٍ ولونيةٍ في أنساقٍ بصريةٍ لها وجودٌ واقعيٌّ أو متخيلٌ في مُقوماتها الجسديةِ الفاتنةِ شعريًّا وخياليًّا.

(1) صورة المرأة في الشعر الأندلسي:د.سليمان القرشي، دار التوحيدي، المغرب العربي، ط1، 2015م، ص 35.

(2) الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1990 م، ص 102.

(3) الخيال الشعري عند العرب:أبو القاسم الشابي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة القاهرة، مصر،ط 1،2012م،ص 46.

إنَّ المرأةَ في كينونتِها الماديةِ، وصورتِها الجماليةِ الشعريةِ، وفي شكلِها وصوتِها وحركاتِها ولونِها وأزيائها تحملُ ((معانَ يسعىٰ الشاعرُ من خلالِها إلىٰ إثباتِ ذاتِه، وإعلانِ وجودِه))[1] وجودًا حيويًّا في المحيطِ الذي يعيشُ فيه بل أصبحتْ ((موضوعًا شعريًّا بقيمٍ إنسانيةٍ وجماليةٍ وصورٍ حسيةٍ بصريةٍ مرئيةٍ))[2] في النصِّ الشعريِّ، ومنها تتولدُ الأفكارُ لدىٰ الشاعرِ الذي يعدُّها ((تشكيلًا جماليًّا موضوعيًّا يمنحُها فيه أشكالًا وصفاتٍ وطباعًا وأحوالًا وتصوراتٍ ورؤًىٰ بصريةً وفقًا لحسهِ ووعيهِ وإحساسِه وشعورهِ النفسيِّ بها))[3] في لغةٍ حسيةٍ، وصورٍ بصرية، تتحركُ في عالمِ الشعرِ والخيالِ والمجازِ والواقعِ.

وتحضرُ عوالمُ الطبيعةِ في الصورةِ البصريةِ في سياقِ المجاورةِ الحسيةِ مع عالَمِ المرأةِ، إذْ يجمعُ الشاعرُ بين عالَمِ المرأةِ وعالمِ الطبيعةِ في صياغةِ المشهدِ البصريِّ بقيمٍ موضوعيةٍ ومؤثراتٍ جماليةٍ باللغةِ المجازيةِ التي تجعلُ الصورةَ زاهيةً باللون والحركةِ والرؤيةِ الموضوعيةِ، وكأنَّ الشاعرَ عثمان بكتاشَ الموصلي يرسمُ لوحاتٍ بصريةً بالكلماتِ، ويصوغُ صورًا بصريةً بمؤثراتٍ واقعيةٍ حسية.

---

[1] أثر الترميز الفني في شعر الغزل العذري:أسيل محمد،دار الرضوان،عمّان، الأردن، ط1، 2016 م، ص 58.

[2] الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصليّ في القرن الثاني عشر للهجرة، ص190.

[3] الصورة البصرية والرؤية الموضوعية قراءة تناصية في شعر شهاب الدين الموسوي(ت1087هـ): ص111.

المبحثُ الأولُ

الصورةُ البصريةُ وعالمُ المرأةِ

إنَّ المرأةَ منفذٌ جماليٌّ وموضوعيٌّ من المنافذِ التصويريةِ البصريةِ المباشرةِ وغير المباشرةِ عند الشاعرِ عثمانَ بكتاشَ الموصليِّ، فقدْ رسمها رسمًا بصريًّا من توظيفِ عوالِمِ الطبيعةِ الصامتةِ والمتحركةِ ويخاطبُها تارةً باسمها الذي يصطنعُه لها، أو يلمِّحُ إليها بكنيتها، وتارةً يُواري عنها بالضميرِ، أو يُلقِّبُها بلقبٍ يبتدعُه لها، وتارةً يخاطبُها خطابًا بضميرِ المذكَّـر في مناورةٍ أسلوبيةٍ لأنَّ الخطابَ الشعريَّ ((يُمثُّل رؤيةَ الشاعرِ/ الذكر للجمالِ الأنثويِّ الجسديِّ، الذي تتوقُ إليه الذاتُ الراغبةُ في اللذةِ الحسيةِ التي يختزنُها النصُّ الشعريُّ لغايةٍ واقعيةٍ أو متخيلةٍ))[1]، ومنهما يجسدُ الشاعرُ بوعيهِ وإدراكهِ الحسيِّ والجماليِّ رؤيةً بصريةً في تشكيلاتٍ حسيةٍ سمعيةٍ أو شميةٍ أو لونيةٍ ضوئيةٍ((يستقطبُ من خلالها انتباه المُشاهِـد / المتلقي وعينَه الرائيةَ في اللوحةِ التشكيليةِ الشعريةِ البصريةِ، وعينَه المتخيلةَ في اللوحةِ التشكيليةِ الشعريةِ))[2] في عينِ المتلقي للمرأةِ، فهي عالمٌ من عوالِمِ الطبيعةِ الإنسانيةِ الجماليةِ المُتحركةِ.

يرسمُ الشاعرُ صورًا بصريةً للمرأةِ يستحضرُ فيها جمالياتِ وجهِها بتوظيفِ الأعينِ، والخالِ في الخدِّ، والجبينِ العريضِ ليستخلصَ قيمًا حسيةً متجاورةً في شخصيةِ المرأةِ وصورتِها الحسيةِ التي فيها الجمالُ والمتعةُ والغوايةُ، إذ يقولُ:   (بحر البسيط)

---

(1) الشعر العربي في العراق في القرن الحادي عشر للهجرة (دراسة نقدية أسلوبية): أ.د.شريف بشير أحمد،منشورات دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2019م، ص217.

(2) ملامح الفن التشكيلي في الشعر الأندلسي:أ.د.صالح لويس، دار ماشكي، الموصل، العراق، ط2021،1م، ص 69.

ماخطَّ حاجبُها كالنّونِ في عَوجِ إلّا لتاكيد فِعْلِ الأعيُنِ الدُّعُجِ[1]

ولا انجلتْ عن بلالِ الخالِ وجنتُها إلّا وآذنَ ليلُ الشَّعْرِ بالبلَجِ

كحلاءُ، أيُّ رشًا في لحظِهِ أسدٌ يأوي الخدورَ سواها غيرَ منزعجِ؟

وأيُّ شمسٍ تراءتْ غيرُ جبهتِها في الليلِ حُفّتْ من الإكليلِ في سُرُجِ

ترمي لواحظُها عن قوسِ حاجبِها لمشتري الوصْلِ سهمَ الدّلِّ والغَنَجِ

يصوّرُ الشاعرُ جمالَ المرأةِ واسعةِ العيونِ شديدةِ سوادِها بصورةٍ بصريةٍ تحضرُ آفاقُها المرئيةُ في(الأعين الدُّعُج) مسبوقةً بملاحظةٍ عيانيةٍ للحاجبِ المقوَّسِ (كالنونِ في عوجٍ) ثم يأتي الشاعرُ بصورةٍ بصريةٍ يحضرُ فيها اللونُ الأسودُ في (بلالِ الخالِ)الذي تزدانُ به وجنتُها وإذا ما تجلّى جمالُها بسوادِهِ (آذن ليلُ الشَّعرِ بالبلَجِ) أي آذنَ الليلُ بالانجلاءِ والظهورِ والإشراقِ فلا يؤثرُ الظلامُ في الرائي عندما ينظرُ إليها، والشاعرُ ينظرُ إليها من طَرفٍ خفيٍّ، ويصوّرُ نظراتِها الخاطفةَ بالأُسْدِ الفاتكةِ لكنها تفتكُ بالقلوبِ التي (يأوي الخدورَ سواها غيرَ منزعجٍ)، ثم يُقارنُ بين جبهةِ المرأةِ وبين الشَّمسِ في نسقٍ ضوئيٍّ دلاليٍ بصريٍ فيقولُ:(وأيُّ شمسٍ تراءت غيرُ جبهتِها في الليلِ) وهنا استفهامٌ مجازيٌّ بفعلِ الرؤيةِ (تراءت) فالشمسُ والجبهةُ ضياءٌ وشروقٌ كأنها الإكليلُ تحفُّهُ سُرُجٌ تضيءُ جنباتِهِ في ظلمةِ الليلِ وكأنَّ ضوءَ جبينِها يفوقُ ضوءَ الشمسِ ثم ينتقلُ إلى نظراتِها إليه بالجملةِ الفعليةِ الحسيةِ المتحركةِ: (ترمي لواحظُها عن قوسِ حاجبِها سهمَ الدلِّ والغنجِ) أي أنَّ نظراتِها ترمي عن حواجبِها بالقوسِ المعنويِّ سهامًا من الدلالِ والغنجِ في صورٍ حسيةٍ، تمدُّ جسورَ التواصلِ بينه وبين المرأةِ، ومُشتري الوصلِ والمودةِ في صورةٍ

---

[1] الديوان: ص94.

مجازيةٍ، وحركةٍ قصديةٍ قد لا تكتفي بالنظراتِ بل يُصاحبُها صوتٌ تترددُ فيه ظواهرُ(الغنجِ) في تجسيدٍ معنويٍّ وحسيٍّ إذ تظهرُ من التصوراتِ الذهنيةِ قدرةُ الشاعرِ بتوظيفِ الحواسِّ بصورٍ بصريةٍ وسمعيةٍ وضوئيةٍ في تصويرِ المرأةِ في نظراتِها الحاذقةِ، وفي صوتِ غنجِها، وحركةِ دلِّها التي يَكشِفُ بها الشاعرُ عن جمالياتِ المرأةِ بالصورةِ البصريةِ في عالمِ الشعرِ.

ويبينُ الشاعرُ أنه يُعاني الأرقَ والقلقَ، ويتحمل السُّهادَ والعناءَ النفسيَّ والجسديَّ في رحلةِ البحثِ الذاتيِّ عن المرأةِ وعالمِها الجماليِّ الحسيِّ مُصورًا تجربتَه الوجدانيةَ في التخيلِ الذهنيِّ مع عالمِ المرأةِ إذ يقولُ: (بحرالبسيط)

تحمّـلَ الـدمعَ طـرفــي والسُّــهاد معًـا فلــو رأى في الـدُّجَى نجـمَ السُّــها دَمَعــا[1]

وبتُّ أرعى الرِّشــا ليــلاً بحــبِّ رشًــا حُشاشُــه القلــبُ والأحشــاءُ حــين رَعــى

مُهَفهــفٌ مامشــى في قُرْطُــقٍ، وسَــعى إلّا وكلّــفَ قــلبــي فــوقَ مــا وَسِعــا

خلَعْـتُ فيـه عِـذاري حيــن ألبَسنــي مــنَ الضّـنَى فــي هَــوى عُذريّــةٍ خلَعـا

يصوِّرُ الشاعرُ الأرقَ والقلقَ الذي أصابَه بالمرأةِ وبسببها إذ تحمَّلَ طرفُه الدمعَ والسُّهادَ في لحظاتِ التفكيرِ الذهنيِّ والخياليِّ بالمرأةِ التي يحلمُ بها في ظلمةِ الليلِ وأنه تحملَ الأحزانَ والمتاعبَ حتى باتتْ رؤيةُ نجمٍ خافتٍ بعيدِ الضوءِ تؤرقُه، وتُدمعُ طرفَه: (فلو رأى في الدُّجى نجمَ السُّها دَمَعا) في صورةٍ بصريةٍ يتخللُها الضوءُ. ثم يقدمُ الشاعرُ مشهَدا مرئيًّا إراديًّا بالجملةِ الفعليةِ: (وبتُّ أرعى الرِّشـا)، والرِّشا الذي يقصدهُ الشاعرُ نجمٌ يترقبُه، ويرقبُه ليلًا لأرقهِ وسُهادِهِ فيه، ومن الفعلِ (أرعى) الذي يدّلُ على الحركةِ

---

(1) الديوان: ص148.147.

التصويريةِ شكَّلَ صورةَ الرشأ/ الغزال الذي يُحيلُ به إلى المرأةِ التي تستوطنُ عقلَه وقلبَه، وبدلَ أن يرعى الرشأُ الحشائشَ والأعشابَ في عالمِ الطبيعةِ الواقعيةِ فإنه يرعى حشاشةَ قلبِ الشاعرِ حتى يكاد يُتلفُها مجازيًّا ومعنويًّا وكأنَّ المرأة / الرشأ تأكُلُ قلبَه من الكمدِ والسهرِ الذي يُقلقُه في الليالي السودِ بدلالتِها اللونيةِ، مما يُشكِّلُ ((وعيًا فنيًا يستوعبُ المشاعرَ والأحاسيسَ التي تتفجرُ في نفسِ الأديبِ، فمن خلاله يعيدُ الأديبُ تشكيلَ الطبيعةِ المحيطةِ به ويضمنُّها مكنوناتِ نفسِه سواءٌ أكانت مكنوناتِ سَعادةٍ أم مكنوناتِ حزنٍ وخوفٍ))[1] ثم ينتقلُ الشاعرُ إلى تصويرِ المرأةِ فيجعلُها (مُهَفْهَفَةَ الخصرِ ضامرةَ البطنِ) إذا ما مشتْ بثوبٍ ترتديهِ فيعطيها صورةً جماليةً بصريةً مما يجعلُ قلبَه كلفًا بجمالِها،أي أنَّ مشيتَها أجهدتْ قلبَه كمدًا فوق جهدِهِ تعبًا وحزنًا وألمًا. ومن خلال فعلَي التضاد (خلع ـ لَبِس) يُدللُ الشاعرُ على تصويرِ حالتِه المضطربةِ فيقولُ (خلَعْتُ فيه عِذاري) أي خلعَ وقارَه ومهابتَه إكرامًا لحضور المرأةِ الحسيِّ في عالمِه الواقعيِّ لكنها ألبستْه أثوابًا وخلعًا من القلقِ، ألحقَ به مرضًا لم يقوَ على النهوضِ منه، والحركةِ به أما التشكيلُ البصريُّ الحركيُّ في قوله (ألبستْني من الضَّنى خلعًا) فإنه يحملُ صورةً بصريةً يتجاورُ فيها الماديُّ بالمعنويِّ في السياقِ الشعريِّ.

ويستحضرُ الشاعرُ في صورةِ المرأة البصريةِ الظبيَ بدلالاتٍ حسيةٍ، موظفًا حركاتٍ وصفاتٍ تصدرُ عن المرأةِ في العالمِ الواقعيِّ أو الشعريِّ ثم يتحولُ تحولًا ذهنيًّا وبصريًّا إلى عالمِ المرأةِ الحسيِّ إذ يقولُ: (بحر الرمل)

[1] الصورة اللونية في النثر الفني الاندلسي من الفتح الى نهاية عصرالطوائف:مهدي علي محمد، أطروحة دكتوراه، بإشراف:أ.دسعد محمد علي ا لتميمي، كلية التربية جامعة بغداد،2019، ص 15.

خـطـرتْ ذاتُ القـوامِ الأمـيَــدِ ورنَــتْ في لحــظِ ظبــيٍ أغـــيدِ[1]

وسبَـتْ قلـبـي بنـونـَي حاجـبٍ أكّـــدا فِـعْـــلَ الرَّشـــا بالأسـدِ

ورمَـتْ بالغُــنْج سهــمًا صائــبًا مــنْ كَـــحيلٍ أدْعَـــجٍ في كبِـــدي

يـا لـه مـنْ سيـفِ جَفْــنٍ فاتــرٍ زادَ في الحـــدِّ عـــلى ذي الجَلَـــدِ

شمسُ خِدْرٍ سفَرتْ عن وجهِهـا وسرَتْ فـــي ليـل شَعْـــرٍ أجْعَـد

يُشكِّلُ الشاعرُ للمرأةِ مشهدًا مُتحركًا بالجملةِ الفعليةِ (خطرت ذات القوامِ الأميد) في صورةٍ بصريةٍ تستقبلُها العينُ الباصرةُ، يظهرُ بها القوامُ ميَّالًا يتمايلُ رشاقةً، وبعد أنْ خطرت تلك المرأةُ بقوامِها الرشيقِ(رَنتْ في لحظِ ظبيٍ أغيد) أي وجَّهتْ لحظًا وسْنانَ في صورةٍ بصريةٍ هادئةِ الملامحِ إلا أنها سبتْ قلبَ الشاعرِ وعقلَه (بنونَي حاجبٍ) شبيهٍ بالقوسِ المرئيِّ، وأصابتْه بغوايةٍ فاتنةٍ، فعلتْ في نفسِه فعلَها في التأثيرِ المعنويَّ بالأسدِ، ثم إنها (رمتْ بالغنجِ سهمًا صائبًا)، وفعلُ الرمايةِ ماديٌّ ومعنويٌّ كأنَّ صوتَها في الغنجِ سهمٌ صائبٌ، يطعنُ كبدَ الشاعرِ وهذا السهمُ يصدرُ من عيونٍ سودٍ كحيلةٍ، ثم يشبهُ نظراتِها بالسيفِ في قوله: (يـا لـه مـن سيـفِ جَفْـنٍ فاترٍ) و السهمُ، و السيفُ بدلالتِهما المجازيةِ زادا في وجعِه وجعًا فوق وجعِه أكثر من ذي الجلْدِ الذي يُضربُ بالسياطِ، ويُزادُ عليه في حدِّ الجلْدِ. كلُّ ذلك أهونُ عليه من النظراتِ الحارقةِ التي تُعادلُ فعلَ السهمِ والسيفِ بالطعنِ والتحولاتِ الحركيةِ بالنظراتِ الفاتكةِ التي ((تكمنُ فيها الفاعليةُ التصويريةُ التي تُشكِّلُها الصورةُ التشبيهيةُ))[2] البصريةُ، والتي جاءَ بها الشاعرُ

---

(1) الديوان: ص108.

(2) الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي (ت:710هـ): (رسالة)، ص31 .

بمقارنتِها بالشمسِ في عالمِ الأفلاكِ، ومُعادلةِ شعرِها الأجعدِ بالليلِ في شدةِ سوادِه، في صورةٍ بصريةٍ لونيةٍ إذ تتكاملُ صورةُ المرأةِ بالقوامِ الأميدِ، واللحظِ الأغيدِ، والكحيلِ الأدعجِ، في سياقاتٍ جماليةٍ متناسقةٍ.

ويُخاطبُ الشاعرُ المرأةَ بضميرِ المذكَّرِ في مراوغةٍ أسلوبيةٍ، ومُناوبةٍ في الضمائرِ الإحاليةِ التي يُخفي بها حقيقةَ المرأةِ في العالمِ الواقعيِّ لكنَّ صورةَ المرأةِ الحسيةَ ومؤثراتِها البصريةَ تحضرُ في التشكيلاتِ اللغويةِ التي تشيرُ صفاتُها الجماليةُ إلى المرأةِ واقعًا وخيالًا وشعرًا، حقيقةً ومجازًا، تصريحًا وتلميحًا إذ يقولُ:(بحر البسيط)

ما قامَ يـرنـو بعــينٍ منــه كحــلاءٍ — إلّا وصرتُ بـهــا مَجنــونَ ســوداءٍ[1]

ولا تراءَى عـلى سفْحِ الغَـضا وبـدا — إلّا وأشــعلَه فـــي طـــيِّ أحشـائـــي

ربيبُ خِـدرٍ بعـسّـالِ القَــوامِ حَمَـى — معســولَ ريـقٍ يُحـاكي كـأسَ صَـهباء

مُـورّدُ الخـدِّ في ريحـانِ عارضـهِ الــ — مُخــتطِّ نــرجسُ عيــنٍ غـيرِ شــهلاء

رشـاقــةُ الرمــحِ في أعطافِـه، ولـه — بأسْهُمِ اللحْـظِ رَشْـقٌ فــي سُـويدائي

كلُّ الـمـلاحةِ جـزءٌ مـنْ مَلاحـتـه — وفرعُـه أصـلُ إغـوائــي وإغـرائـــي

يستعرضُ الشاعرُ حضورَ المرأةِ بصورةٍ تمثيليةٍ بصريةٍ، يوظفُ فيها فاعليةَ العينِ الأنثويةِ في الغوايةِ الحسيةِ موصولةً بجمالياتِ العينِ الكحلاءِ التي يزيدُها اللونُ الأسودُ تأثيرًا نفسيًّا في الآخرِ الذي يتحولُ تحولاً شعريًّا إلى مجنونِ العينِ الكحيلةِ السوداءِ، في سياقٍ جماليٍّ، يعبرُ فيه الجزءُ عن جمالياتِ الكلِّ. ومن الأفعالِ: (قام ويرنو وصرتُ) تتشكّلُ بؤرٌ بصريةٌ مجازيةٌ خياليةٌ تتمثلُ بالجملةِ الفجائيةِ (صرتُ بها مجنون سوداءِ) فقد

[1] الديوان: ص83.

جاء الشاعرُ بأسلوبِ القصرِ الذي أفادَ تأكيدَ النظرِ، ويكونُ هذا النظرُ مؤثرًا لصدورهِ القصديِّ من المرأةِ. ثم يلجأُ الشاعرُ إلى توظيفِ شجرِ (الغضا) سريعِ الاشتعالِ فإذا ما تراءت المرأةُ لمنابتهِ أشعلتْهُ بنظراتِها في صورةٍ بصريةٍ لمسيةٍ، يزدادُ بها الشوقُ والحنينُ إليها وإن أشعلتْ جمرَ الغضا في أحشائهِ في صورةٍ معنويةٍ، يرسمُ بها كثرةَ ولعه فتتجسدُ في صورةٍ ضوئيةٍ بفعلِ الاشتعالِ. ثم يصورُ الشاعرُ جانبًا من خصالِ الجسدِ الأنثويِّ فيقولُ: (ربيب خدرٍ) أي من ذواتِ رباتِ الخدورِ المترفاتِ، و(عسَّالة القوامِ) أي أن قَدَها رشيقٌ في صورةٍ بصريةٍ مرئيةٍ، و(مورّدُ الخدِ) أي أنّها محمرةُ الخدودِ كالوردةِ الحمراء بدلالاتِها اللونيةِ، ثم يصوّرُ رشاقةَ جسمِها كرشاقةِ الرمحِ في ليونتهِ إذا ما أدامَ الشاعرُ النظرَ إليها من طرفِ عينِه، إذ لا تشوبُها في جسدِها سمنةٌ ولا بدانةٌ فيشبهُها في رشاقتِها تشبيهًا بصريًّا ب(رشاقةِ الرمح) ثم يجعلُ من الجناسِ بين (إغوائي وإغرائي) صورةً بصريةً بدلالةٍ سمعيةٍ، وقيمةٍ معنويةٍ. ومن حركةِ الأفعالِ:(قام، ويرنو، وتراءى، وأشعل، ويُحاكي) شكَّلَ الشاعرُ من المحسوساتِ البصريةِ الحركيةِ والضوئيةِ صورًا جماليةً للمرأةِ يكسرُ بها أفقَ توقعاتِ المتلقي فتعطيه بعدًا حسيًّا، ومتعةً جماليةً بصريةً لهذه المرأة في عالمِ الشعرِ والواقعِ.

وحين يُخاطبُ الشاعرُ المرأةَ بضميرِ المذكَّرِ فإنه يستحضرُ في ذهنهِ المقوماتِ الحسيةَ والجماليةَ للمرأةِ التي تحضرُ في خيالهِ لكنَّ موانعَ اجتماعية تحولُ بينه وبين التصريحِ بحقيقةِ المرأةِ في وجودِها الواقعيِّ فيظهرُ ضميرُ المذكَّرِ بديلًا سياقيًّا تركيبيًّا في التعبيرِ الصوريِّ والموضوعيِّ عن المرأةِ إذ يقولُ: (بحر البسيط)

رنا وفوّقَ سهمَ الغُنجِ ناظِرُهُ   فالسّيفُ ليس له حدٌّ يُناظِرُهُ[1]

وقام في كَسَلٍ، والعجزُ أقعدَه   فالكثب ما قدرُها حتى تكابره

وافترّ عن لؤلؤٍ إذ قامَ معتدلًا   حلّت بأصدافِ ياقوتٍ جواهرُه

ذو سالفٍ زمزميّ طافَ عارِضُه   بكعبةِ الخدّ إذ طابتْ مشاعرُه

ربُّ الجفونِ التي أوحى بفترتها   أن يُرسِلَ اللحظَ للعشاقِ ناظرُه

مُهفهفُ القدِّ باهي الخدِّ باهرُه   مكعبُ النهدِ زاهي الحُسن زاهرُه

إن النصَّ في حقيقتهِ الموضوعيةِ والوصفيةِ خطابٌ سرديٌّ شعريٌّ في المرأةِ بدلالاتِها الحسيةِ وإن جنحَ الشاعرُ في التركيبِ النحويِّ إلى الخطابِ بضميرِ المذكرِ للتمويهِ والتعميةِ الاجتماعيةِ بدلالةِ الفعلَينِ المتعاقبَينِ: (رنا وفوَّق سهم الغنج ناظرُه) إذ يباشرُ الوصفَ بمقارنةِ نظراتِ المخاطبةِ/ المرأةِ بالسيفِ الذي يفتكُ بالآخرِ لكن النظراتِ الأنثويةَ أشدُّ فتكًا منه في مشهدٍ بصريٍّ وإن كان الشاعرُ يُدركُ أن حدَّ السيفِ لا يُقارنُ بدلالةِ الجملةِ الاسميةِ:(فالسيفُ ليس له حدٌّ يُناظرهُ) ثم يصورُ بالجملةِ الفعليةِ:(قامَ في كسلٍ) صورةً حركيةً متثاقلةً تكشفُ أنَّ المخاطبَ/ المُخاطبة تمتلكُ جسدًا ممتلئاً له ثقلُه في الحركةِ والمظهرِ.ويستدركُ موظفًا أبعاضًا من الجواهرِ كاللؤلؤِ والياقوتِ في بناءِ صورةٍ بصريةٍ للمبسمِ الذي يعشقُه الشاعرُ مُستذكرًا في المخاطبِ/ المخاطبةِ القوامَ والقدَّ والخدَّ والنهدَ، في سياقاتٍ شعريةٍ بصريةٍ في البناءِ والتخييلِ.

---

(1) الديوان: ص123.

ويوظفُ الشاعرُ الضوءَ واللونَ في تجسيدِ صورةِ المرأةِ التي يُخاطبُها بضميرِ المُذكَّرِ، ويستحضرُ الجواهرَ في الكشفِ عن جمالياتِها الحسيةِ البصريةِ، ويستجمعُ في قلبِهِ جملةً من المشاعرِ والأحاسيسِ الوجدانيةِ إذ يقولُ: (بحر البسيط)

خاطرتُ في حبّه حتى جعلْتُ له قلبي فِدًى ليطيبَ الآن خاطرُه[1]

وآظُلْمَةُ الأفقِ إن كانت أهِلّتُه لم تحوِ بعضَ الذي تحوي أساورُه

في ثغره الدُّرُّ والياقوتُ قد رَصَدتْ كنزَيهما بأفاعيها غدائرُه

وعقربُ الصُّدغِ يغشَى قلبُه قَمرًا من وجهه حين يتلو السحرَ كافرُه

ما قُوِّسا حاجبَاه السودُ واقتَرَنا إلّا ودارتْ على هتكي دوائرُه

يُعبِّرُ الشاعرُ عن عواطفِهِ الجياشةِ نحو المرأةِ التي تتوقُ نفسُه إليها، والتي يُخاطبُها بضميرِ المُذكرِ بالجملةِ الفعليةِ الذاتيةِ:(خاطرتُ في حبِّه) إخفاءً لحقيقتِها الواقعيةِ، والمُخاطرةُ فيها جانبانِ: جانبٌ سلوكيٌّ مرئيٌّ، وجانبٌ معنويٌّ مُتخيلٌ، وصولًا إلى الغايةِ الذهنيةِ والنفسيةِ المرجوةِ:(ليطيب الآنَ خاطره). وما بينَ الحدثينِ والصورتينِ: (خاطرتُ، ويطيبُ خاطرُه) تحضرُ جملةٌ بقيمٍ معنويةٍ، وعواطفَ وجدانيةٍ: (جعلتُ له قلبي فدًى)، والفداءُ له صورتانِ: صورةٌ ماديةٌ بصريةٌ، وصورةٌ حسيةٌ سمعيةٌ لفظيةٌ. ثم يجعلُ مقارنةً بين (ظلمة الأفق) التي يغيبُ فيها الضوءُ، وبين ضوءٍ (تحويه أساورُه) فإن الشاعرَ يجعلُ بعضَ الأساورِ تفوقُ في ضوئها ضوءَ الأهلةِ في الأفقِ، في صورةٍ بصريةٍ جماليةٍ. ثم إن الشاعرَ يجعلُ مبسمَها ومفرقَ أسنانِها في ثغرِها فيه الدُّرُّ والياقوتُ مستحضرًا عالمَ المجوهراتِ بالجملةِ الاسميةِ: (في ثغره الدرُّ والياقوتُ). ولم يغفل

---

(1) الديوان: ص123.

الشاعرُ الدلالةَ اللونيةَ البصريةَ في العبارةِ البارزةِ:(قوّسا حاجباهُ السودُ) إذ وظفَ الشاعرُ عناصرَ من المادياتِ والمعنوياتِ التي كوّنَ بها صورًا بصريةً في جمالياتِ المرأةِ، في صيغةِ ((حديثِ الشاعرِ الذكوريِّ عن المرأةِ الحسيةِ بتقاسيمها الحسيةِ الجماليةِ))[1]وآفاقها البصريةِ في عالمِ الشعرِ والواقع.

ويوظفُ الشاعرُ جمالياتٍ ماديةً ومعنويةً توظيفًا عيانيًّا في رسمِ صورٍ بصريةٍ، تحضرُ فيها المرأةُ حُضورًا بصريًّا بمشاهدَ ولوحاتٍ لغويةٍ فيها اللونُ والحركةُ والغزالُ والصورةُ إذ يقولُ: (بحر الطويل)

بـدا ورنـا بـيـن الـعـقـيـقِ وحـاجِـرِ فسـالـتْ دمـاءُ أدمُعـي مـن مَحـاجري[2]

وهــزّ لـنــا فــوقَ النقـا غُصْـنَ قامـةٍ فلـم يبـقَ قلـبٌ مــنْ شــجٍ غـيرَ طـائرِ

غـزالٌ غـزانـي كلّمـا مــاسَ أو رنــا بسُــمْرٍ وبـيــضٍ مــن قَــوامٍ وناظــرِ

مــن العِـيْنِ في عينيـهِ للحتـفِ صـارمٌ يُجـرّدُه مِــن غِـمــده جَـفــنُ ســاحرِ

كـثــيرُ مـعــاني الحُسْــنِ قــلّ نظـيرُه فـهــا هــو فــردٌ جَـامــعٌ كــلّ نـاضرِ

تحضرُ المرأةُ في المشهدِ البصريِّ الذي يُشكِّلهُ الشاعرُ مخاطِبًا المتلقي بالفعلينِ المُتحرِّكينِ:(بدا ورنا) بين العقيقِ وحاجر، وما بينهما إذ سالتْ أدمعُ الشاعرِ في صورةٍ بصريةٍ وجدانيةٍ لأنَّ هذه الأدمعَ هي أدمعُ دمٍ سالتْ من محجرِ العينِ في مُبادلةٍ لونيةٍ بين شفافيةِ الدمعِ وحمرةِ الدم في الجملةِ الفعليةِ:(فسالتْ أدمُعي من محاجري) ثم يصوِّرُ حركةَ المرأةِ التي تتمايلُ في مشيتِها، وتهزُّ قامتَها فوق كثيبٍ من الرملِ، وهي طويلةُ القامةِ

---

[1] الشعر العربي في العراق في القرن الحادي عشر للهجرة (دراسة نقدية _ أسلوبية)، ص 217.

[2] الديوان: ص125.

شبيهةٌ بالغصنِ في الرشاقةِ والتمايلِ، في صورةٍ بصريةٍ حسيةٍ لكنَّ رؤيةَ المرأةِ بهذه الصورةِ جعلتْ قلوبًا شجيةً تطيرُ من الصدورِ، في منظرٍ تتخللهُ العاطفةُ والإحساسُ بجمالياتِ الحركةِ والمرأةِ معًا بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ:(فلم يبقَ قلبٌ منْ شَجٍ غيرُ طائر)، ثم يشبِّهُ الشاعرُ المرأةَ بالغزالِ الذي يغزو العقولَ والقلوبَ بجمالهِ في سياقٍ صوريٍّ مجازيٍّ، وأقامَ من مياسةِ القوامِ رمحًا أسمرَ، ومن حدةِ النظراتِ وفاعليتِها سيفًا أبيضَ إذ يجعلُ الشاعرُ من حركاتِ العيونِ ونظراتِها سيفًا صارمًا أبيضَ، ثم يصورُ جمالياتِ العيونِ وتأثيراتِها الحسيةَ تصويرًا حركيًا شبيهًا بإخراجِ السيفِ من غمدهِ بسرعةٍ بفعلِ جفنٍ ساحرٍ سحرًا معنويًّا لتكونَ المرأةُ المُخاطبةُ بضمير المذكَّرِ وجودًا جماليًّا، يجمعُ الحسنَ والبهاءَ، في صورةٍ بصريةٍ متناسقةٍ مما ((أحدثَ تغييرًا في مسارِ الرؤيةِ البصريةِ للقراءةِ أثناءِ مواجهةِ النصِ، فتتعددُ سياقاتُ النصِ وتتغيرُ حركتُها، وبالتالي تتغيرُ حركةُ الدلالةِ كلما انصرفتْ العينُ من مطالعةِ شكلٍ أونسقٍ إلى آخر))[1] بحثًا عن جماليتها

ويُوظفُ الشاعرُ الشوقَ والوصلَ والشكايةَ توظيفًا بصريًّا في مُخاطبةِ المرأةِ بضمير المذكَّرِ في سياقِ التوريةِ فيقولُ: (بحر البسيط)

لولاه ماقلتُ شعرًا لا ولاحفظتْ عيني (قفا نبك) من ذكرِ الأحباءِ[2]

كم بعتُ في وصلهِ روحي ومار بحت تجارتي، مثلَ بيعِ الدّرِ بالماءِ

وكم شكوتُ الذي ألقاهُ منه فما آوى لقولي، ولا ألوى لإيمائي

خلعتُ فيه عِذاري حين ألبسني من هجرهِ ثوبَ إنضاءٍ وإضْناءِ

---

[1] الالتفات البصري من النص إلى الخِطاب قراءة في شعرية الشكل الشعري المعاصر:أ.د. عبد الناصر هلال، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 2018، ص 145.

[2] الديوان: ص84.

يبدأ الشاعرُ السردَ الشعريَّ بإعلانٍ، يكشفُ فيه أنَّ المُخاطبةَ/ المُخاطَب كان مُحفزًا له على قولِ الشعرِ، وباعثًا على حفظِ المُعلقاتِ الشعريةِ الجاهليةِ، ومن أبرزها معلقةُ امرئ القيس، ويبدو أنَّ الفعلينِ:(ما قلتُ، ولا حفظتُ) يحملانِ دلالةً حسيةً سمعيةً، وأن التفاعلَ بين الشاعرِ والمُخاطبة/ المُخاطَب قد دفعَه إلى أنْ يبيعَ روحَه بيعًا معنويًّا لكنَّ تجارتَه بدلالتِها الماديةِ أو الذهنيةِ لم تربحْ، وباتَ يقارنُ بيعَه لروحِهِ للوصالِ، ببيعِ الدرِّ بالماءِ، في صورةٍ بصريةٍ، ومشهدٍ وجدانيٍّ مُؤلمٍ مُؤثرٍ بتوظيفِه (كم) الخبريةِ لتصويرِ حالتِه النفسيةِ، ثم يشكو قساوةَ المُخاطب/ المُخاطبةَ، ويُعلنُ شكايتَه من تجاهلِهِ إياهُ، وتغاضيهِ عنه بالهجرِ القصديِّ الذي أضناهُ وأصابَه بالأرقِ، في صورةٍ بصريةٍ تتجسدُ فيها الحركةُ المرئيةُ في الفعلينِ: (خلعتُ، وألبسَني) في سياقِ الكشفِ عن مُتغيراتِ الحدثِ السلوكيِّ واللفظيِّ، فصورةُ المرأةِ عنده ((كأنَّها الشيءُ الوحيدُ الذي ينتجُ عالَمَه، ويُنيرُ عقلَه، ويُلهبُ مشاعرَه))[1] تجاه المرأةِ التي يتوقُ إليها، ويعشقُ جمالها.

ويقتنصُ الشاعرُ تسريحةَ شَعرِ المرأةِ في صورةٍ بصريةٍ عيانيةٍ، تتبعُها صورٌ حسيةٌ تجمعُ بينَ البصريِّ والسمعيِّ يُدركُ المتلقي منْ خلالِها دقةَ الملاحظةِ الحسيةِ التي يتمتَّعُ بها الشاعرُ، وكفاءتَه في تصويرِ مشهدٍ جماليٍّ أنثويٍّ إذ يقولُ: (بحر البسيط)

بنتْ على رأسِها من شَعرِها كُللاً ومنْ ذوائبِها مدَّت بها طُنُبا[2]

أما وأقلام بلّورٍ على ورقٍ من الزّبرجدِ بالياقوتِ قد كُتِبا

وخيزران لُجينٍ في غِلالتِها من تحت رمّانتي تِبْرٍ قد اضْطربا

---

[1] صورة المرأة في شعر أبي فراس الحمداني (دراسة موضوعاتية فنية): عبلة بوغاغة، رسالة ماجستير بإشراف: د.عيسى مدور، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر،2010 م،2011 م، ص 3.

[2] الديوان: ص90.

لولا حـديــثُ غـرامٍ بـالعقيقِ جـرى   ماسَلْسَـل الـدمُ مـنْ عينـي، ولا انْسَـكَبا

مــنْ لي بوصــلِ فتــاةٍ في مراشــفها   شــهْدٌ يُصــوِّرُ لي في رشــفهِ العَطَبــا؟

أرادَ الشاعرُ القولَ إنَّ المرأةَ جعلت شَعرَها كُللًا في هيئةِ إكليلٍ فوقَ الرأسِ، في سياقِ صورةٍ بصريةٍ لتسريحةٍ جماليةٍ للشَّعرِ النسائيِّ كانت شائعةً في القرن الثاني عشر للهجرةِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (بنتْ على رأسِها كُللًا) ثم يصوِّرُ براعةَ المرأةِ في تسريحةِ شعرِها المتقنةِ بأن أقامتْ من ذؤابتَيها طُنبًا موصولةً بالكُللِ، في براعةٍ تصويريةٍ فائقةِ الجمالِ بدلالةِ الجملةِ:(ومن ذوائبها مدتْ به طُنبا) بجعلِ أطرافِ شعرِها نصفينِ في ضفيرتينِ تُشبهانِ حبالَ الخيمةِ فزادَ من جمالياتِ شَعرِها تشكيلًا حركيًّا بصريًّا. ثم ينتقلُ إلى توظيفِ أصابعِ يديها فإذا هي أقلامٌ من أحجارٍ كريمةٍ من الزبرجدِ والياقوتِ تخطُّ النورَ والضوءَ الأبيضَ على ورقٍ من الياقوتِ، في صورٍ بصريةٍ متعددةٍ متنوعةٍ.

لقد صورَ الشاعرُ المرأةَ تصويرًا بصريًّا بعصارةِ الذهبِ التي أقامَ من مادتهِ قوامَ جسدِها ليجمعَ في المرأةِ جمالياتِ الزبرجدِ والياقوتِ واللُّجينِ الذي يُقرنُ قوامُها فيه بالخيزرانِ في الليونةِ والمرونةِ والطولِ الفارعِ، أما ثيابُها فيعطيها سمةَ اللمعانِ فضلاً عن أنها من فضةٍ، وهذه الثيابُ رقيقةٌ ومنها تنبثقُ الصورةُ البصريةُ في تصويرِ الثيابِ الشفيفةِ التي تُظْهِرُ نَهْدَي المرأةِ مُضطربينِ مُتحركينِ في أثناءِ تهاديها فالشاعرُ يوظفُ الرؤيةَ البصريةَ في الجملةِ الاسميةِ:(من تحت رمّـانـتـي تبرٍ قد اضطربا)، ثم يربطُ بين أحاديثِ وادي العقيق وبين المرأة، وكلما مرَّ الشاعرُ بالمكانِ يتذكرُ الحديثَ معها فتنهلُّ العينُ دمًا ودمعًا شوقًا إليها فصورها تصويرًا بصريًّا بتوظفِ الفعلينِ: (سلسل، وانسكبا) توظيفًا حركيًّا في نزولِ الدمعِ على الوجنتينِ من غير توقفٍ، إذْ((تعتمدُ هذه

الحركةُ في الصورةِ على تنشيطِ الإحساسِ عن طريقِ تفجيرِ العاطفةِ، وايقاظِ الخيالِ والشعورِ))[1] لدى الآخر

يرجو الشاعرُ الوَصلَ والقربَ والتوددَ إلى المرأةِ، إذ يطلبُ منها نظرةً يعدُّها جرعةً للشفاءِ من ألمِ الهوى فعبرَ عنها بقوله (شهدٌ يصوِّرُ) فجعلَ شفاهَها كالعسلِ فيه علاجٌ ماديٌّ ونفسيٌّ لكلِّ مكلومٍ من نارِ الجوى فالشاعرُ تبرزُ قدرتُه اللغويةُ بتجسيدِ محاورِ الصورةِ البصريةِ واللونيةِ فضلاً عن الصورةِ الحركيةِ، ثم الذوقيةِ إذ يمتلكُ حسًّا بصريًّا يلتقطُ به جزئياتٍ خاصةً بعالمِ المرأةِ كتصفيفِ الشعرِ وتسريحتِهِ بطريقةٍ جماليةٍ بصريةٍ، فهذه المشاهداتُ كلها ((أسهمتْ في رسمِ صورٍ مفعمةٍ بالحيويةِ، استطاعتْ أن تكوِّنَ البؤرةَ المركزيةَ في عمليةِ التصويرِ))[2] الشعريِّ للمرأةِ.

ويرسمُ الشاعرُ قوامَ المرأةِ كالغصنِ المائلِ في صورةٍ بصريةٍ لها مؤثِّراتُها الحسيةُ الواقعيةُ والمُتخيلةُ في عالمِ الشعرِ إذ يقولُ: (بحر الرجز)

غـازلـتـهـــا فــــي طـاقـــةٍ رفـيـعــــةٍ مـــــن غـزلـــــي[3]

فاهـتـــزّ غُـصـــنُ قـدِّهـــا عــلــــى كُـثـيــــبِ الـكَـفـــل

وصــــارَ يَـرمـــي غُـنْجُهـــا قـلـبــــي بسـهــــمِ الـمُـقــلِ

عـانـقـتــــها عـسّـالـــــةً مــــــن الرّمـــــاح الـذُّبّـــــلِ

---

[1] جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم – شعر صدر الإسلام انموذجًا -:د.سَمر الديوب، دار أرواد، طرطوس، سوريا، ط 1، 2013 م، 32 ص

[2] التناص في شعر الغزل الأموي:أ.م.د. دلال هاشم كريم، مجلة جامعة سامراء، كلية التربية قسم اللغة العربية، المجلد 9/العدد 33/ السنة التاسعة – نسيان 2013م، ص 73.

[3] الديوان: ص175.

وعـانـقَـتْـــــــني صـارمًــــــا نَـــــــصلًا جلـــــيّ الصّـيْقـــــل

يُشكّلُ الشاعرُ بالصورةِ السمعيةِ علاقةً تواصليةً، يحضرُ فيها التوددُ والتقربُ إلىٰ المرأةِ بالجملةِ الفعليةِ المحكيةِ (غازلتها) مُوظفًا عنصرًا مكانيًّا له دلالةٌ بصريةٌ تتحققُ في الجملةِ البارزةِ: (غازلتُها في طاقةٍ رفيعةٍ)، وقد تكونُ الطاقةُ قيمةً معنويةً وكفاءةً لغويةً لفظيةً، فأنتجَ الغزلُ بالمرأةِ، والقربُ منها نتائجَ حسيةً جعلَ المرأةَ تتفاعلُ حسيًّا بحركاتٍ بصريةٍ مع الغزلِ الذي يصدرُ من الشاعرِ نحوهَا فإذا بجسدِها كأنه غصنٌ يهتزُّ في صورةٍ بصريةٍ، وكأنَّ قدَّها قامةٌ فارعةٌ تهتزُ أركانُه حين تمشي فوقَ كثيبٍ من الرملِ الناعمِ في مشهدٍ بصريٍّ، يرىٰ الشاعرُ فيه قدَّها وقوامَها مائلًا وهي متبخترةٌ فوق كثيبِ الرملِ، ثم يضيفُ إلىٰ الصورةِ الحركيةِ الصورةَ السمعيةَ بالجملةِ الفعليةِ:(يرمي غنجُها قلبي) ليجعلَ من سماعِه صوتَها سهمًا يُصيبُ قلبَه إذ يتحولُ الصوتُ الفاتنُ بالغنجِ إلىٰ سهمِ مُقلٍ، ينطلقُ من العيونِ، في صورةٍ بصريةٍ فقوامُها بوصفهِ منظورًا بصريًّا يُؤثرُ في نفسيتهِ، مما يزيدُه شوقًا وحُزنًا وشحوبًا لتغدو علاقتُه بالمرأة علاقةَ عناقٍ شعريٍّ، تعانقُه ويُعانقُها في مشهدٍ حركيٍّ بصريٍّ، فالشاعرُ في هذا التعانُقِ الشعريِّ الخياليِّ يُعانقُ رُمحًا لينًا في إشارةٍ إلىٰ قوامِ المرأةِ، وهي تُعانقُ سيفًا صارمًا مجلوًّا في إشارةٍ إلىٰ الشاعرِ في صورٍ بصريةٍ يحضرُ فيها الشاعرُ والمرأةُ معًا.

ويستحضرُ الشاعرُ مقوماتِ الغزلِ العذريِّ بتوظيفهِ ألفاظَ(الحبِّ، والهوىٰ، والغرامِ، والهيامِ، والعشقِ) في تصويرِ حالتهِ النفسيةِ، وحوارهِ الشعريِّ مع المرأةِ التي يجعلُ هواهُ فيها عذريًّا إذ يقولُ: (بحر الوافر)

لقد أبلى الهَوى العذريُّ جِسمي	وأذكى النارَ في قلبي الغرامُ[1]
ولَذَّ ليَ الهيامُ لفرطِ عشقي	ومن يعشقْ يلذُّ له الهيامُ
بروحي لابغصن البان قدًّا	يودُّ عليه لو غنَّى الحمامُ
وبي لابالجآذر منه فرقًا	كحيلًا للأسودِ به إجام
وجِدْ عن مُقلتيهِ فثمَّ ليثٌ	بغابتِه لنا كمَنَ الحِمام

يصرحُ الشاعرُ بمشاهدهِ البصريةِ بما فعلته به المرأةُ الذي تغلغَلَ هواها في قلبِهِ فأبلىٰ جسدَه، وأضناهُ وأذهبَ قواهُ في صورةٍ بصريةٍ تحققتْ بالجملةِ الفعليةِ: (لقد أبلىٰ الهوىٰ العذريُّ جسمي) في سياقٍ يؤكدُ فيه الأثرَ الماديَّ فيه تأكيدًا يظهرُ به أثرُ الهوىٰ العذري الذي أنتجَ صورةً معنويةً بمؤثراتٍ حسيةٍ بصريةٍ، برزتْ في الجملةِ الفعليةِ: (وأذكىٰ النارَ في قلبي الغرامُ) إذ يربطُ الشاعرُ بين العشقِ والهيامِ والهوىٰ العذريِّ في اللذةِ الماديةِ والمعنويةِ، في إشارةٍ إلىٰ أنَّ اللذةَ حسيةٌ ذوقيةٌ، أو ذهنيةٌ تستقرُّ في القلبِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (ومن يعشق يلذُّ له الهيامُ)، ثُمَّ يجعلُ الشاعرُ من قوامِ المرأةِ وقامتِها الفارعةِ غصنًا يودُّ الحَمامُ الطائرُ أن يغني أشجانَه فوقه، وكأنه يُغني فوقَ أغصانِ الشجيراتِ الباسقاتِ موظفًا الصورةَ السمعيةَ في تردادِ صوتِ الحمام بها فهو يجعلُ من الغصنِ صورةً سمعيةً عند الغناءِ عليه. ولا يغفلُ الشاعرُ اللونَ الأسودَ في مُقلتي المرأةِ التي جعلَها كحيلةً، تطلقُ نظراتٍ فاتكةً تصيبُ قلبَ العاشقِ بالهيامِ، وقد تفتكُ بقواهُ الماديةِ فتكًا لا يقوىٰ علىٰ مقاومةِ الهوىٰ العذريِّ في صورٍ ومشاهدَ يحضرُ فيها العنصرُ البصريُّ بدلالاتٍ حسيةٍ متنوعةٍ، بإبرازِ صوره الحسيةِ البصريةِ التي تقومُ تشكيلاتُها بـ((مخاطبةِ

---

(1) الديوان: ص184.

الحواسِّ، والتمردِ على الدلالةِ العرفيةِ، واكتشافُ علاقةٍ، تُحركِ الخيال بين قطبين))[1] الصورةِ البصرية.

ويوظفُ الشاعرُ العذولَ بوصفهِ شخصيةً لائمةً توظيفًا واقعيًّا، يحضرُ فيه الحوارُ الصريحُ أو الضمنيُّ الذي تتخللُه الرؤيةُ البصريةُ، والمُسوِّغاتُ الموضوعيةُ في مُقاومةِ لائميه إذ يقولُ: (بحر الخفيف)

ياعــذولي في حــبِّ لـيلى وهــل يلـــ ـــقى صَـــلاحًا في عقلِـــه مجنـــون[2]

لاتلمنـــي فعبـــرتي لـــيس تـــرقى في هـــــواها، ولـوعـتــــي لاتهـــونُ

كـــــلُّ داءٍ لـــــه دواءٌ، ولـكـــــن عـــــلّةُ العشـــــقِ فهـــي داءٌ دفـــينُ

عَـجـبي مـــن ذراعِهـا كيـف يـحويـ ـــــها هــــلالٌ كـأنـــه العُرجـــونُ

وعـــقودٌ مـــن لؤلـؤٍ كيـــف يحويـ ـــــها رُضَـــابُ كـأنـــه الزرجـــون

وصــــلُها جَنـــةٌ، وعـــذْبُ لُمــاها كـــوثرٌ والعيـــونُ حُـــورٌ عِـيـــنُ

يخاطبُ الشاعرُ لائمَه ومُعاتبَه بصيغةِ النداءِ، وبصورةٍ سمعيةٍ قوليةٍ: (ياعذولي في حبِّ ليلى)، جاعلًا من العذولِ مُخاطبًا آخرَ، ومُعلنًا أنه يحبُّ (ليلى) التي تحضرُ بوصفِها إشارةً إلى امرأةٍ، يُخفي حقيقتَها مُستدعيًا شخصيةً نسائيةً لها شيوعٌ في الشعرِ العربيِّ القديمِ لكنه يستفهمُ استفهامًا مجازيًا إنكاريًّا عن صلاحِ عقلِ جنَّنَه الحبُّ، وجننتْه ليلى، في إشارةٍ إلى الشاعرِ العذريِّ قيس بن الملوح (ت68ه) المُلقبِ بمجنون ليلى بدلالةِ الجملة الفعلية:(وهل يلقى صلاحًا في عقلِه مجنونُ)، وهذا التصويرُ بيانٌ لشدة حبهِ وهيامهِ الذي أوصلَه إلى مرحلةِ الجنونِ التي لا يعي فيها عذلًا، ولا يستسيغُ لومًا بدلالةِ

(1) الصورة والبناء الشعري:د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ط1،(د – ت) ص 38

(2) الديوان: ص197.

الجملةِ الفعليةِ: (لاتلمني) بعد تفاقمِ اللومِ والعتابِ عليه لأنَّ عبراتِه ليست ترتقي في قيمتِها إلىٰ قيمةِ هواهُ فيها، وأن لوعتَه لا تهونُ، ولا تقصرُ في التعبيرِ عن مكنوناتِه النفسيةِلأنَّ الشاعرَ يدركُ أنَّ كلَّ داءٍ له دواءٌ إلّا لوعته في هوىٰ ليلىٰ، وعشقه لها فليس له علاجٌ ولا دواءٌ نافعٌ، ثم يتعجبُ تعجبًا حسيًّا بصورةٍ بصريةٍ يستحضرُ فيها ذراعَها الذي يصورُه بالهلالِ في تقوسِهِ، والذي يشبههُ بالعرجونِ في شكلٍ بصريٍّ مرئيٍّ، ثم يصوِّرُ مبسمَها فيجعلُ من أسنانِها(عقودًا من لؤلؤٍ) تصويرًا تناسقيًّا في علاقةٍ ماديةٍ ومعنويةٍ، ثم يعترفُ مسترسلًا بصورٍ بصريةٍ حسيةٍ أنَّ وصْلَ المرأةِ التي يعشقُها جَنةٌ ماديةٌ ومعنويةٌ، وأن رُضابَها كوثرٌ عذبٌ في دلالةٍ حسيةٍ ذوقيةٍ، وأنَّ عيونَها من الحُورِ العينِ في إشاراتٍ بصريةٍ جماليةٍ إذ وظفَ الشاعرُ التشبيهاتِ المتواليةَ الحسيةَ والمعنويةَ التي تظهرُ فيه المقدرةُ الشعريةُ، و التي تتشكَّلُ بها الصورُ البصريةُ التي ((تتكونُ من علاقاتٍ متداخلةٍ ومتماسكةٍ ومنسجمةٍ))[1] موضوعيًّا وحسيًّا ووجدانيًّا.

ويجسدُ الشاعرُ الوجْدَ والصبابةَ في عالمِ المرأةِ بالمعاييرِ الجماليةِ المعنويةِ والحسيةِ بصورٍ بصريةٍ لا يمتلكُ فيها القدرةَ الذهنيةَ التي يكتمُ عشقَه لها فيقولُ:

(بحر الرمل)

كيف أُخفي الوجدَ، والدمعُ يسحُّ ... وأطيقُ الصبرَ، والشوقُ يُلِحُّ[2]

وأصبُّ الدَّمعَ من غيرِ دمٍ ... ولسهمِ الهمِّ في الأحشاء جُرْحُ

قطَّعَ القلبَ خليلي بالجَفا ... فبأجفاني لبحرِ الدمعِ طفحُ

[1] أثر الترميز الفني في شعر الغزل العذري: ص 85

[2] الديوان: ص96.

لاتُـداوي كَـلْمَ قلـبي والحشـا بكـلامٍ، إنّ دائـي لايصـحُّ

مـا دواءُ الصـبِّ إلّا الملتقـى وصـفا عيـشٍ مـع الحبّ وصُلْـحُ

هـاتِ قـلْ لي: هـل لنـا مـنْ عـودةٍ ولبـابِ الوصـلِ قبـلَ المـوتِ فتـحُ؟

وتـرى عيـني ديـارًا كـان لـي بنـواحي ديـرِها الأخـضرِ مَـرْحُ

بدأُ الشاعرُ تصويرَ مَشاعرِه العاطفيةِ الوجدانيةِ التي يُكنُّها للمرأةِ بالاستفهامِ المجازيِّ الذي يبرزُ فيه الوجدُ والدمعُ:(كيف أُخفي الوجدَ) الذي يعجزُ عن كتمانِه وإخفائهِ ثم يكشفُ السببَ الذي يجعلُه غارقًا في الوجدِ بتوظيفِ (الدمع الذي يسحُّ) علىٰ خديهِ سحًّا في تشكيلٍ حسيٍّ بصريٍّ تعبيرًا عن واقعهِ. ثم يحوِّلُ الشاعرُ الأمورَ المعنويةَ (الوجد، والصبر، والشوق) إلىٰ مشاهدَ بصريةٍ جاعلًا من الهمِّ سهمًا صائبًا يُصيبُه بحركتهِ في أحشائهِ لأنَّ عدمَ الوصلِ بينه وبين المرأةِ عبرَ عنه بالجملةِ الفعليةِ التي تحتوي الحركةَ والرؤيةَ البصريةَ:(قطَّع القلبَ بالجفا) فجاءَ الشاعرُ بتكرارِ(الدمع) مرتينِ في بيتينِ مُتتاليينِ ليدللَ علىٰ فاعليةِ المشاهدِ البصريةِ بالتكرارِ القصديِّ العيانيِّ، فالدمعُ طافحٌ كالبحرِ في صورةٍ بصريةٍ مجسَّمةٍ لأن جراحَ القلبِ المعنويةَ لا تُداويها الكلماتُ في صورةٍ سمعيةٍ، تتجسَّدُ في الجملةِ الفعليةِ: (لا تُداوي كَلَمَ القلبِ بكلامٍ) ولأنَّ دواءَ الغرامِ والهوىٰ يكمنُ في(الملتقىٰ والصلح مع المحبوب) فصورةُ المرأةِ التي رسمها ((تَسِكرُ الواقعَ وتساوي بين الأشياء المانعةِ، وكل الأشياءِ التي تستعصي علىٰ التحقيقِ))[1] في صورها الحسيةِ والبصريةِ

---

(1) الاتساع التصويري في الشعرالعربي: د. خالد بن ناصر الجميحي، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط2019،1 م، ص 78.

ويصورُ الشاعرُ المرأةَ بوصفها بيضةَ خدرٍ مُنعمةً مُترفةً وهي في خبائها، لم تلفح الشمسُ وجهَها إذ يقولُ: (بحر الرمل)

بيضــةُ الخـدرِ التـي مـا ضـــمّها	**لضياها من ســوادِ الشـعرِ جُـنحُ[1]**
غـادةٌ لـو سَـفَرتْ عـــن وجههـا	**لبــدا في وجْـــه بـــدرِ الـتّمّ كَلْـحُ**
تاهـــــتِ الجــــبهةُ في جبهتِهـــا	**واعترى من فَرْقِهـا الفرقَـدَ فَضْـحُ**
ذاتُ قـــدٍّ طـــائرُ القلــبِ عـــلا	**غصـنُه شـوقًا، لـه ميْـلٌ وصَـــدْح**

يُصورُ الشاعرُ ضياءَ وجهِ المرأةِ في منظرٍ حسيٍّ، يحضرُ فيه الضوءُ في الوجهِ والجبهةِ الناصعةِ، واللونُ الأسودُ في سوادِ الشعرِ وعتمةِ الليلِ فهي بيضةُ الخدرِ كنايةٌ عن المرأةِ المترفةِ في إشارةٍ إلى تكريمها، و هي غادةٌ حسناءُ في سياقِ التعبيرِ عن جمالِها البصريِّ، وعن وجهِها في حركةٍ إراديةٍ بقصديةِ الغوايةِ لأنَّ البدرَ المكتملَ في كبدِ السماءِ تعلوهُ هالةٌ كالحةٌ تذهبُ بنقاوةِ ضوئهِ بسبب ضياءِ وجه الغادةِ الذي يعلوه الصفاءُ والنقاءُ في مبالغةٍ شعريةٍ بمشهدٍ بصريٍّ ويكادُ نجمُ الفرقدِ بصورتهِ البصريةِ يعتريه القلقُ من جمالِها وضيائها، كأنَّ مفرقَ شَعرها يلمعُ كما يلمعُ النجمُ، في توظيفٍ لغويٍّ للضوءِ، ولم يغفل الشاعرُ قدَّ بيضةِ الخدرِ الذي يجعلُ قلبَ الناظرِ إليها يطيرُ من الوجدِ كأنه طائرٌ فرِحٌ يطيرُ على الغصنِ شوقًا إلى رؤيتِها فيصدحُ في محاسنِها في صورةٍ سمعيةٍ لها نغماتٌ نقيةٌ، فتكمُنُ فيها ((قدرةُ الشاعرِ على تشكيلها في نسقٍ، يُحققُ المتعةَ والخبرةَ لمن يتلقها))[2] في تشكيلاتٍ حسية.

---

(1) الديوان: ص97.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص 7

ويجعلُ الشاعرُ من عيونِ المرأةِ بدلالاتِها الحسيةِ، وإشاراتِها في الغوايةِ والإغراءِ مُنطلقًا شعريًّا لتصويرِ مُقوِّماتِ جمالِها الحسيِّ بآفاقٍ بصريةٍ إذ يقولُ:

(بحر الخفيف)

كـم لأجفانِهـا بقلبـي سِهـامٌ	**بـاتَ منهـا يـدعو ثبـورًا كثيـرا[1]**
أرسلتْ شَعرَها على فترةِ الجفـ	**ـن إلى كـلِّ مُسـتهامٍ بشيـرا**
شمسُ خِـدْرٍ تقرّطـت بالثريـا	**وجَلَـت في دجـى القـرونِ بـدورا**
خَطَـرَتْ وزّةً، وغـنّتْ هَـزارًا	**ورنـتْ شـادنًا، وفاحـتْ عبيـرا**

يصورُ الشاعرُ بوعيهِ الحسيِّ البصريِّ أجفانَ المرأةِ التي تُحيطُ بالعيونِ التي تُطلقُ نظراتٍ بالسهامِ الصائبةِ الثاقبةِ التي تستقرُّ في قلبِه المُستهامِ، في حركةٍ خاطفةٍ وتأثيرٍ مباشرٍ، باتَ يشكو منها شكايةً نفسيةً مؤلمةً إذ أعقبتْ سهامَ الجفونِ بأن أرسلتْ بقصديةِ الغوايةِ شعرَها إلى كلِّ مُستهامٍ مغرمٍ بجمالها في مشهدٍ بصريٍّ تتحركُ فيه العواطفُ. وفي اللحظةِ التي تُسبلُ المرأة شعرَها فينزلُ على أجفانِها فإنَّ المستهامَ تكادُ تعلوه النشوةُ. ولم يغفل الشاعرُ تصويرَ جمالِ المرأةِ تصويرًا حسيًّا بصريًّا بأنْ جعلها(شمسَ خدرٍ) وضعتْ في أذنيها (الثريا) قرطًا، في صورةٍ جماليةٍ مضيئةٍ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (تقرَّطت بالثريا) فيزيد الضوءُ بالثريا في جمالِها.

ويوظفُ الشاعرُ ثنائيةَ (الدجى والبدر) توظيفًا تجاوريًّا في بيانِ جمالياتِ وجهِ المرأةِ الموصوفة بالجمالِ الذي أحضرَ له البدورَ في الخدودِ، و(الذوائبَ) السودَ التي أحضرَ لها الدجى في الدلالةِ اللونيةِ التوافقيةِ، ثم يأتي الشاعرُ بالأفعالِ التي تحملُ دلالاتٍ

[1] الديوان: ص118.

ومشاهدَ جماليةً: (خطرت، وغنت، ورنت، وفاحت) فيوظفها توظيفًا حسيًّا حركيًّا بصريًّا بالفعلِ: (خطرتّ)، وسمعيًّا بالفعلِ:(غنتّ)، الذي ((يمثّلُ صوتُ المرأةِ الصورةَ السمعيةَ لها، بمتعلقاتِها الحسيةِ والماديةِ الواقعيةِ أو المتخيلةِ، وبحضورها الصائتِ حضورًا نفسيًّا لغويًّا))[1] في دلالاتٍ وأنساقٍ بصريةٍ بدلالةِ الفعلِ (رنتّ)، و صورةٍ شميةٍ بدلالةِ الفعلِ (فاحتّ) مُستحضرًا الشاعرُ في صورهِ كائناتٍ حيةً من عالمِ الطبيعةِ المُتحركةِ كالوزةِ في الحركةِ، والهزارِ في الصوتِ الشجيِّ، والشادنِ في النظرةِ، في مُقارباتٍ وصورٍ لها حضورٌ واقعيٌّ وذهنيٌّ في ذاكرةِ الشاعرِ والمتلقي.

ويسردُ الشاعرُ مغامرةً له مع المرأةِ في سياقِ القصِّ الشعريِّ الذي يستحضرُ فيه الشاعرُ الحدثَ والشخصيةَ والزمانَ، ووصفَ الحدثِ وصولًا إلى المرأةِ أيقونةِ الجمالِ والغوايةِ إذ يقولُ: (بحر الطويل)

تـــذكرتُها والبـــرقُ يَقــدَحُ زَنْــدُه بفحمــةِ دَيجــورِ الــدُّجى شــرَرَ الجَمْــرِ[2]

وسرتُ إليهـــا والمهنـــدُ ضاحـــكٌ بكفّــي كأنّــا في الــدُّجى كوكبــا نَسْــرِ

ودســتُ عــلى شــوكِ الأســنّةِ حــافيًا كـــأني لأشـــواقي أدوسُ عـــلى زهـــرِ

وجاوزتُ حــرَّاسًا إذا أظـلـمَ الــدجى يــرون دبيــبَ النمــلِ في صــدفِ الصـــخرِ

دخلتُ خِباها بعدما ابـيضَّ عـارضي من البعْــدِ، واسـودَّت ظُــنوني مـن الهجـرِ

يصورُ الشاعرُ أوانَ تذكُّرِهِ للمرأةِ في اللحظةِ التي (يقدحُ البرقُ زنده) في ظلمةِ الليلِ الحالكةِ في صورةٍ ضوئيةٍ بارقةٍ خاطفةٍ، وفي لحظاتِ التأملِ والقلقِ والتجلي وكأنَّ ضوءَ البرقِ القادحِ (شررُ الجمرِ) في صورةٍ ضوئيةٍ يحضرُ فيها اللونُ الأحمرُ المرئيُّ إذ

---

(1) الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفري (ت:675هـ)، رسالة، ص64.

(2) الديوان: ص131-132.

يقررُ الشاعرُ المباشرةَ بالمغامرةِ الليليةِ، وسردَ تفاصيلِ القصةِ التي يقومُ بحياكتِها في ظلمةِ الليلِ وصولًا إلى خباءِ المرأةِ التي يحيطُ بها الحراسُ الأشداءُ الذين يكادونَ يبصرونَ دبيبَ النملِ فوق الصخرِ الصلدِ في عتمةِ الليلِ لكنهم لم يبصروا الشاعرَ المغامرَ، وهو يخترقُهم وصولًا إلى المرأةِ المحميةِ، في مُبالغةٍ شعريةٍ بمشاهدَ بصريةٍ. ويصورُ الشاعرُ نفسه يحملُ السيف المهندَ كأنه يسيرُ إلى معركةٍ حربيةٍ، يدوسُ فيها على أشواكِ الأسنةِ في مشهدٍ حسيٍّ بصريٍّ ونظرًا لغلبةِ العاطفةِ الجياشةِ على وجدانِهِ فكأنه يدوسُ من شوقِه إلى المرأةِ ورودًا وأزهارًا، في سياقِ مبالغةٍ شعريةٍ، يوظفُ فيها الشاعرُ الأفعالَ الحركيةَ المبصرةَ بالعين:(سرتُ، ودستُ، وجاوزتُ، ودخلتُ) توظيفًا حسيًّا مرئيًّا.

ويُقدِّمُ الشاعرُ تشكيلًا صوريًّا عيانيًّا في بيانِ جمالياتِ حُسْنِ المرأةِ، مُظهرًا تفاعلًا عاطفيًّا وجدانيًّا مع عناصرِ الحسنِ والحسِّ والجمالِ فيها، إذ يقولُ: (بحر البسيط)

مَنْ لي بوصلِ فتاةٍ في مَراشِفها ... شهْدٌ يُصوِّرُ لي في رشفهِ العَطبا[1]

قد صاغَها اللهُ من ماءِ الحياةِ وقد ... جَرتْ بقيّتُه في ثَغْرِها شَنَبا

عزّتْ لديّ فحازَتْ كلَّ ما ملكتْ ... يدايَ حتى الكرى جَفني لها وهَبا

يعتني الشاعرُ في رسمِ حسْنِ المرأةِ وجمالها الماديِّ بصورٍ بصريةٍ إذ يرغبُ في وصلِها الذي يحلمُ به، ويتوقُ إليه، ولم يحصلْ عليه لأنَّ صيغةَ السؤالِ: (مَن لي بوصل فتاةٍ) تشيرُ إلى ممكنٍ لم يحدثْ، أو مستحيلٍ لن يحدثَ لكنه بالغَ في صياغةِ جمالِها الذي نسبَه نسبةً حقيقيةً إلى اللهِ الخالقِ البارئ المصورِ الذي (صاغَها من ماءِ الحياةِ) بصورةٍ حسيةٍ

(1) الديوان: ص90.

بصريةٍ، وبمقوماتٍ ماديةٍ مرئيةٍ ثم يظهرُ الشاعرُ كالرسامِ ليشكِّلَ من جمالِ أسنانِها وثغرِها صورةً بصريةً جماليةً ملكتْ عليه نفسَه، واستولتْ على وجدانِه حتى غادرَه النومُ الذي أرقَه ففارقَه، وكأنه وهبَه للمرأةِ هبةً لا رجوعَ عنها بدلالةِ الجملةِ المتحركةِ: (حتى الكرَى جفني لها وهبَا).

ويُظهرُ الشاعرُ نفسَه وقد سحرتْه المرأةُ بعيونِها السُّودِ سحرًا شعوريًّا، هيجَ وجدانَه موظفًا الرؤيةَ البصريةَ في صورٍ مرئيةٍ، تتجسدُ فيها قيمُ الجمالِ الحسيِّ الذي تتمتعُ به المرأةُ الساحرةُ بالعيونِ التي تخترقُ القلوبَ، إذ يقولُ: (بحر البسيط)

أُعيذُ نفسي بـهـا مــن سِحــرِ مُـقلتِها فـإن أصـلَ بـلاني فتنــةُ الدّعـــجِ[1]

مذ قلـتُ إذ رامَ يحـكي الغصــنُ قامتَها: ما أنت يا غصــنُ قــدّ الـذابلِ الـرججِ

تنهدتْ كـيـف تحـكـيـها القــنا فبـدتْ في ضـــمنِ جـوهـــرِها أسرارُ منـتهج

أقلامُ درٍّ مـن الكـفِّ الخضـيــبِ لـهـــا خـــطٌّ يُنـقِّــطُهُ الياقــوتُ بالـفـــرجِ

بدأ الشاعرُ تصويره للمرأةِ في الجمالِ المتناسقِ والدلالةِ الذهنيةِ والرؤيةِ البصريةِ بالجملةِ الفعليةِ:(أعيذُ نفسي بها من سحرِ مقلتِها) متعوذًا تعوذًا نفسيًّا ولفظيًّا من حسنها الذي ينبثقُ من مُقلتيها سحرًا عذبًا، أفقدَ الشاعرَ توازنَه الشعوريَّ في لحظةِ معاينةِ الجمالِ الأنثويِّ بالتوافقِ البصريِّ التصويريِّ معترفًا أنَّ بلاءَه الوجدانيَّ العاطفيَّ مقترنٌ بالمقلةِ الدعجاءِ في صورةٍ بصريةٍ إذ يقاربُ الشاعرُ بين المرأةِ الرشيقةِ في قوامِها وقامتها المنتصبةِ وبين الغصنِ في استقامتِه لكنه يعاتبُ الغصنَ الذي يجعلُ من نفسهِ موازيًا لقامتها في الرشاقةِ، إذ تتفوقُ المرأةُ بنظرِ الشاعرِ في قامتِها على الغصنِ لأنها تتأرجحُ وتهتزُّ بإرادتِها

(1) الديوان: ص94.

في مشيتِها التي يراقبُها فيها مراقبةً بصريةً ((ومن خلالِ تصويرِ رغبتها نحوه وعرضِها مفاتنَها عليه لتقرِّبَه منها))[1] ثم يجعلُ الشاعرُ من أصابعِ كفِّها أقلامًا من الدرِّ في مشهدٍ بصريٍّ جماليٍّ تظهرُ فيه أصابعُها مضمخةً بالحناءِ في صورةٍ لونيةٍ.

ويرسمُ الشاعرُ للمرأةِ في مشيتِها التي تختالُ بها مشهدًا بصريًّا تتهادىٰ فيه، في إقبالها بصورةٍ حركيةٍ بصريةٍ في الليلةِ الظلماءِ المُعتمةِ زائرةً إياهُ بطيفِها إذ يقولُ:

(بحر الرمل)

أقبلتْ تحت الدجى زائرةً ... فرأتْ نارَ الجَوى في كبدي[2]

وأنا ملقىً طريحًا ليس بي ... غيرُ أنفاسٍ سرتْ في جسدي

مسَكتْ في الحالِ نبضي لترى ... حالتي دقّتْ يدًا فوقَ يد

ثم صارتْ تقرعُ السنّ، وقد ... ضرّسَتْ عُنّابَها بالبردِ

وغدتْ جهرًا تنادي، ياجلا ... مُقْلتِي، ياسيّدي، ياسَندي

يصورُ الشاعرُ المرأةَ في مشيتِها حينَ أقبلتْ عليه زائرةً في الليلةِ الظلماءِ شديدةِ الظلمةِ والعتمةِ في الجملةِ الفعليةِ: (أقبلتْ تحت الدجىٰ زائرةً)، والفعلُ أقبلتْ في سياقهِ ودلالتِه فعلٌ حركيٌّ بصريٌّ، وأظنُّ أنَّ الزيارةَ زيارةُ طيفِ الخيالِ، وليستْ زيارةً واقعيةً إذ تُصابُ المرأةُ الزائرةُ بالدهشةِ والغرابةِ حين (رأت نارَ الجوىٰ في كبدِ الشاعرِ)، في مشهدٍ بصريٍّ بدلالاتٍ معنويةٍ، تتحولُ فيها نارُ الشوقِ المعنويةُ إلىٰ نارٍ ماديةٍ مرئيةٍ. ويُشكِّلُ الشاعرُ من الفعلينِ: (أقبلت، فرأت) صورةً بصريةً خياليةً في إقبالها ورؤيتها ثم

---

[1] غزل الشواعر في العصر العباسي (أنماطه وخصائصه):د.مثنى عبدالله جاسم،تقديم أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفري، دار مجدلاوي،عمان - الأردن، ط1، 2014م،ص 46.

[2] الديوان: ص109.

يوظفُ لونَ النارِ في تصويرِ معاناتِه وألِمِه الذي أصابَه من شوقِه إليها فأضرمَت كبدَه نارُ الشوقِ. وتكمن الغرابةُ في المشهدِ البصريِّ الذي يظهرُ فيه الشاعرُ طريحًا بلا حراكٍ غير أنفاسٍ تسري في جسدهِ، تعبيرًا عن ضعفٍ وعجزٍ وكمدٍ ألمَّ به بدلالةِ الجملةِ: (وأنا ملقًى طريحًا) ويسترسلُ الشاعرُ بسردِ الحدثِ الذي زارته فيه المرأةُ بالليلةِ الظلماءِ، ورأته طريحَ الفراشِ، يلفظُ أنفاسَه المتقطعةَ إذ نهضتْ بحدثٍ وفعلٍ فجائيٍّ إنسانيٍّ: (مسكت في الحال نبضي) وكأنها طبيبةٌ مداويةٌ معالجةٌ لأوجاعِه وآلامِه لكنها لهولِ المفاجأةِ أصابتْها الصدمةُ الشعوريةُ، وباتتْ تقرعُ السنَّ بالسنِّ، وتعضُّ بأسنانِها على أطرافِ أصابعها في مشهدٍ وجدانيٍّ حسيٍّ بدلالاتٍ بصريةٍ، وعضُّ الأصابعِ بالأسنانِ دلالةُ الندمِ والدهشةِ. ثم يوظفُ الشاعرُ الصورةَ السمعيةَ في مخاطبتِها إياهُ مُخاطبةً فيها الولهُ (ياسيدي ـ ياسندي) إذ أحدثَ الجناسُ بين(سيدي وسندي) مفارقةً في الفعلِ والحدثِ، ومقاربةً في الحسِّ والوجدانِ، والتكرارُ القصديُّ في ياء النداءِ إذْ ((جعلَ جرسَ الكلماتِ عيانِيًّا،لتُقوِّيهِ نبراتِ الصورةِ السمعيةِ مع إثارةِ الإنفعالِ النفسيِّ))[1] عند المتلقي لسماعِ صوتها ذاتِ الإيقاعِ المليء بالشوقِ والحنين.

ويشكلُ الشاعرُ بوعيِه من المثيراتِ الحسيةِ صورًا بصريةً، يسردُ في سياقِها جمالياتِ المرأةِ ومفاتَنَها الماديةَ الحسيةَ والمعنويةَ فيقولُ: (بحر الخفيف)

غـــادةٌ إن تبسّـــــمَتْ أو تبــــدّتْ أتحفتْنــا الأنـــواءُ نـــورًا ونُـــورا[2]

وإذا حــــدّثَتْ وفاهــــتْ بنُطْــــقٍ أعقـــبَ المِســـكُ لؤلـــؤًا منثـــورا

ذاتُ شَـــعْرٍ كأنّــــه جُـــنحُ ليــــلٍ فيــه ضَــــمّتْ مــن الخــدود بُـــدورا

---

[1] الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفري (ت675 هـ): رسالة،ص 73

[2] الديوان: ص118.

وقـــوامٍ كأنـــه غُصـــنُ بـــانٍ   قَـــدَّروُه مـــن فضّـــةٍ تقـديـــرا

يُشَّبِهُ الشاعرُ المرأةَ بالغادةِ اللينةِ الناعمةِ في مشهدٍ بصريٍّ تبتسمُ فيه فإن تبسَّمتْ بصورةٍ بصريةٍ يكتسبُ الوجودُ ضياءً وبياضًا بتوظيفِ الجناس التامِّ بين (نَورًا ونُورًا)، وإن تحركتْ وبرزتْ وتبدَّتْ تبدو الأنواءُ مبتهجةً بهجةً تتحققُ في الأزهارِ البيضِ، ثم يصوّرُ نطقَها في أثناءِ حديثِها وتبسمِها في صورةٍ سمعيةٍ وبصريةٍ، تَظهرُ فيها أسنانُها في صورةِ لؤلؤٍ في البياضِ والتناسقِ، وتكادُ تفوحُ من فمِها في أثناءِ حديثِها رائحةُ المسكِ، في صورةٍ شميةٍ،ثم يلتفتُ الشاعرُ إلى سوادِ شعرِ الغادةِ الحسناءِ فيجعلُه في لونهِ شبيهًا بجنحِ الليلِ، في إشارةٍ حسيةٍ لونيةٍ. ولم يغفل الشاعرُ خدودَ الغادةِ فيجعلُها بدورًا، في التكويرِ الشكليِّ، واللونِ الورديِّ، في إشارةٍ إلى الحسْنِ والجمالِ المنظورِ بآفاقٍ حسيةٍ تشيرُ إلى النعومةِ والليونةِ والشفافيةِ بمقوماتٍ بصريةٍ جماليةٍ.

ويجسدُ الشاعرُ مُعاناتِه النفسيةَ والوجدانيةَ من صدودِ المرأةِ التي تنكرُه في صورٍ بصريةٍ إذ يقولُ: (بحر الخفيف)

مسحتْ بـالهلالِ عـن قمـرِ الصَّلـــ   ـــت الثريـا فانـحـــلَّ عِـــقدٌ ثـمـــينُ[1]

ورمتـــني بأســـهمٍ مـــن قِســـيٍّ   مُوتـــراتٍ مِـــنْ حاجبـيـــها الجـــفونُ

أنكرتْ قـتـــلَ عـــاشقيها فيـا مُقــ   ـــلَتُهُ: مـــنْ أيـــنَ ذلـك التـمـكيـــنُ؟

كـان عهـــدي بهـا، وفيـــها فـــتورٌ   هـــاتِ قُـل لي: مـن أيـن هـذا الفـــتونُ؟

يُوظفُ الشاعرُ القمرَ والهلالَ والثريًا توظيفًا بصريًّا بمُؤثراتٍ حسيةٍ، تحضرُ فيها المرأةُ فائقةُ الجمالِ مقترنةً بمجموعةٍ من الكواكبِ السماويةِ التي تتسمُ بالضوءِ إذ

(1) الديوان: ص197.

يستعملُ الشاعرُ الفعلَ: (مسحت) بدلالتِهِ الحسيةِ اللمسيةِ التي تتخللُها الحركةُ المرئيةُ، ثم يلتفتُ إلىٰ نظراتِها الفاتنةِ الفاتكةِ التي ترميه من خلالِها (بأسهمٍ من قسيٍّ مُوتراتٍ) في إشارةٍ بصريةٍ إلىٰ غوايتِها وثقتها بنفسِها وجمالها الذي جعلَها تقتلُ به عاشقيها قتلًا معنويًّا في سياقِ مشهدٍ بصريٍّ، تتحولُ فيه النظراتُ إلىٰ سهامٍ، والمرأةُ بكينونتِها إلىٰ قاتلةٍ مجازيةٍ تنكرُ فعلَ القتلِ لأنَّ فتنتَها تكمنُ في تمكُّنها من أفعالِ الغوايةِ بمقلتَيها وحاجبَيها ليكونَ الفتونُ سبيلَ الشاعرِ إلىٰ الغوايةِ.

ويستحضرُ الشاعرُ نظراتِ المرأةِ الفاتنةَ بوصفها مُنطلقًا شعريًّا في تصويرِ جمالها الحسيِّ البصريِّ إذ يقولُ في ذلك: (بحر البسيط)

حسامُ ناظرِها بالحدِّ قابلَنا ... وما يُرى قطُّ إلّا وهْو مَحدودُ[1]

في ثوبها الرمحُ مقصورٌ عليه وفي ... أطواقها ذَنبُ السِرحانِ ممدودُ

إذا اختفى وجهُها في الشَعْرِ لاعجبٌ ... فالبدرُ في الليلةِ الظلماءِ مفقودُ

يصورُ الشاعرُ نظراتِ المرأة بالسيفِ الحادِّ بقولِه: (حسامُ ناظرِها)، في صورةٍ بصريةٍ تقترنُ فيها فاعليتُها في الغوايةِ بفاعليةِ السيفِ، في مقارنةٍ ذهنيةٍ، ومجاورةٍ خياليةٍ لها تأثيرات نفسيةٌ لأنَّ الفعلَ (قابلنا) يوحي بالثنائيةِ، والحضورِ الماديِّ البصريِّ لأن سيفَ نظراتِ المرأةِ لا يُرىٰ (إلّا وهو محدود) ليعكسَ حدةَ بصرِها ونظراتِها في الغوايةِ والفتنةِ والتأثيرِ في قلبِه وقلوبِ نظرائهِ، ثم يُحاكي الشاعرُ بين قامةِ المرأةِ والرمحِ في استقامتِه مُحاكاةً بصريةً بدلالةِ الجملة الاسميةِ:(في ثوبها الرمحُ) ثم يجعلُ أردانَ الثوبِ (أطواقًا) تتدلّىٰ أطرافُها تدليًا شبيهًا بذنبِ الذئبِ في صورةٍ بصريةٍ، تلتقطُ جمالياتِ

---

[1] الديوان: ص107.106.

الثوبِ الذي يحيلُ إلى جمالياتِ الجسدِ الأنثويِّ. ثم يطلبُ من المتلقي عدم التعجبِ حين يختفي ضوءُ وجهها إذا ما أسبلتْ شعرَها على وجهها فالبدرُ (في الليلةِ الظلماءِ مفقود) إذ يقيمُ من وجهِ المرأةِ بدرًا في التدوير، في صورةٍ بصريةٍ مرئيةٍ، وجعلَ من شعرِها الأسودِ ليلًا أظلمت جنباتُه إذ يُدللُ تنوعُ الصورِ على القدرةِ الشعريةِ التصويريةِ البصريةِ عند الشاعرِ في رسمِ مشاهدَ تعكسُ جمالَ المرأةِ، فهذه الصورُ تعبِّرُ ((عمَّا يَجيشُ في خاطرِ الشاعرِ، وعمَّا يختلجُ في قلبه))[1] تجاه المرأةِ ممشوقةِ القوامِ.

ويقولُ الشاعرُ في قصةٍ شعريةٍ يسردُ فيها أحداثًا مُتخيلةً بمؤثراتٍ حسيةٍ، تبدأ بلحظةٍ زمنيةٍ، تتحددُ فيها مُغامرتُه التي يحلمُ بها مع المرأةِ في عالمِ الشعرِ أكثر مما هي في عالمِ الواقعِ، والحقيقةِ المُنجزةِ: (بحر الطويل)

دخلتُ خِباها بعدما ابـيضّ عـارِضي … من البُعد واسودتْ ظُنوني من الهجرِ[2]

وعانقتُهـا عسّالــةَ القــدِّ واللّمـــى … وضمّيتُها ضمّ الحسامِ إلـى صَـدْري

وقبّلتُهـا في وجنتـيـــها ونَـحرِهـــا … وفيها، ولـم أخلع عـفافي ولاصـبري

سددتُ (بطول اللثم فاهـا مـخــافةً … على ليلتي أن يهجُمَ الثغرُ) بـالـفـجـرِ

يُصورُ الشاعرُ العلاقةَ بينه وبين المرأةِ في القصةِ التي يروي تفاصيلَها بتوظيفِ سلسلةٍ من الأفعالِ الحسيةِ التي تحملُ دلالاتٍ بصريةً:(دخلت ـ عانقتها ـ ضمَّيتها ـ قبَّلتها) بوصفها أحداثًا يرغبُ الشاعرُ في تحقيقِها في عالمِ الواقعِ، لكنه نقلَها إلى عالمِ الشعرِ مدركًا للقيمةِ الحركيةِ والبصريةِ في فاعليةِ المشهدِ من لحظةِ دخولهِ الشعريِّ إلى خبائها مُستعملًا الدلالةَ اللونيةَ البصريةَ الضديةَ في الفعلينِ:(ابيضَّ واسودَّ)،

---

[1] الغزل في الشعر العربي: سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية،بيروت، لبنان،(د- ت) ص 6.

[2] الديوان: ص132.

ومستحضرًا جمالَ قوامِها الرشيقِ، ومحاولًا تصويرَ أفعالٍ حسيةٍ بصريةٍ له مع المرأةِ في خبائِها، ومُستدركًا أنه يتخيلُ أكثر مما يوثِّقُ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ الأخلاقيةِ الصريحةِ: (ولم أخلعْ عفافي ولا صبري) وكأنَّ زمنَ سردِ الحدثِ القصصيِّ يبدأ من حلولِ الظلامِ وعتمةِ الليلِ إلى طلوعِ الفجرِ، في مُبالغةٍ شعريةٍ بصورٍ بصريةٍ لها مؤثراتُها الواقعيةُ والنفسيةُ.

ويقولُ الشاعرُ في المرأةِ راسمًا لها صورًا بصريةً، تنطلقُ من ضياءِ خدودِها بوصفها قيمةً حسيةً مرئيةً: (بحر الكامل)

تعشـو الفـراشُ إلى ضـياءِ خـدودِها   فتمسُّـها الوجنـاتُ بالإحـراق[1]

سـحّارةُ الجِـفـنِ الكحيـلِ إذا رنَـتْ   عقـدَت بنفـثـتـها لسـانَ الـرّاقي

لم تصـلبِ الأقـراطُ دونَ شُـنـوفها   إلّا لتسـلُبَ مُـهجـةَ المُشـتاقِ

وكـذاك لم تُضـعفْ جفـونَ عيونِـها   إلّا لتـقـوى فـتـنـةُ الـعـشـاقِ

شبَّه الشاعرُ خدودَ المرأةِ بالضياءِ الذي (تعشو الفراش) إليهِ، في صورةٍ يحضرُ فيها الضوءُ حُضورًا مغريًا، يوهمُ الفراشَ أنه حقيقيٌّ، لكنه يشعُّ من وجهِها، في مناوبةٍ بين المؤثراتِ الحسيةِ الواقعيةِ، وبين المؤثراتِ المعنويةِ التي تنطلقُ شعريًّا من عالمِ المرأةِ حتى باتت الخدودُ والوجناتُ الأنثويةُ تحرقُ الفراشَ بوصفه من الكائناتِ الحيةِ التي لا تفرِّقُ بين الحسيِّ والمعنويِّ والحقيقيِّ والمتخيَّلِ. ويبالغُ الشاعرُ حين يجعلُ من المرأةِ سحَّارةً، ومن جمالِها سحرًا بدلالةِ الجملةِ الاسميةِ:(سحَّارةُ الجفنِ)، إذ نسبَ السحرَ إلى جفونِ المرأةِ الكحيلةِ في إشارةٍ لونيةٍ إلى السوادِ مُوضحًا أنَّ سحرَ الجُفونِ في تأثيرِه في الشاعرِ

---

[1] الديوان: ص155.

يستعصي على الراقي الذي ينعقدُ لسانُه فلا يكادُ ينطقُ بما يبطلُ السحرَ بدلالةِ الجملةِ الفعلية: (عقدت بنفثتها لسانَ الراقي) بل إن المرأةَ بجمالها الحسيِّ(تسلبُ مهجة المشتاقِ) سلبًا ماديًّا أو معنويًّا، وأنَّ تأثيرها الحسيَّ والوجدانيَّ سببٌ من أسبابِ الفتنةِ والغوايةِ التي تلحقُ بالعشاقِ، في سياقٍ من التبادلِ المعنويِّ للمؤثراتِ الجماليةِ فضلًا عن أنَّها ((تعبِّرُ على نحْوٍ ما عن ذاتِ الشاعرِ وتجربتِه الوجْدانيةِ))[1] في تشكيلِ صورةٍ حسيةٍ للمرأةِ في عالمِ الشعرِ.

ويتحدَّثُ الشاعرُ عن مقوِّماتِ الجمالِ الجسديِّ للمرأةِ مُلاحظًا عناصرَ الغوايةِ في وجهها بإدراكِه لمحاسنِه وعناصرِه التي أبرزَها في صورٍ حسيةٍ بصريةٍ،جعلَ منها مشهدًا من مشاهدِ الجمالِ إذ يقولُ (بحر الطويل)

لهاسينُ ثغرٍ ضمَّهُ ميمُ مَبسمٍ سُقيتُهما يومَ النوى بيدِ الهجرِ[2]
ومنذرُحسنٍ عمَّ نُعمانَ خدِّها بأسودِ خالٍ يحكي عن كُلفةِ البدرِ
وعقربُ صدغٍ دبَّ من تحت قلبه إلى أفعُوانِ الفرعِ فالتفَّ بالنحرِ

يبدأُ الشاعرُ السردَ الوصفيَّ بتصويرِ ثغرِ المرأةِ تصويرًا مرئيًّا شبيهًا بحرفِ السينِ في تقوسِه، ثم يأتي بالمبسمِ الذي ضمَّ الثغرَ ضمًّا تلازميًّا بنسقٍ عضويٍّ، إذ جمعَبين(الثغرِ والمبسمِ) جمعًا تجاوريًّا حسيًّا لغايةٍ تأثيريةٍ تحفيزيةٍ تنشط بها ذاكرة المتلقي فكما يُطلقُ الثغرُ على الفمِ يطلقُ المبسمُ على الفم، وقد سُقيَ الشاعرُ لواعج الهجرِ من هذا الفم/ المبسم بسببِ الفراقِ والهجرِ والقطيعةِ بدلالتها الوجدانيةِ المؤلمةِ نفسيًّا وشعوريًّا في صورةٍ حركيةٍ تظهرُ بالفعلينِ: (ضمَّ وسُقي) إذ يلاحظُ الشاعرُ ملاحظةً بصريةً أنَّ خدَّ المرأةِ قد

[1] التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا: محمد صابر عبيد،دار نينوى، دمشق،سوريا،2011 م،ص85.
[2] الديوان:131.

عمَّته حمرةٌ تحاكي كدرةَ القمرِ ليلةِ التمامِ، في مُقاربةٍ شكليةٍ ولونيةٍ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ المركبةِ: (يحكي نعمانُ خدِّها عن كلفةِ البدرِ) بل يزيدُ في تصويرِ خدِّها بتشبيههِ بشقائقِ النعمانِ ذي الزهرِ الأحمرِ المبقعِ بالنقطةِ السوداءِ التي يجعلُ خالَها الأسودَ شبيهًا به في الشكلِ واللونِ في صورةٍ بصريةٍ. ثم ينتقلُ إلى تصويرِ خِصلاتِ شَعرها فلاحظَها قد التفتّ على جنباتِ عنقِها الدقيقِ في سياقِ حركتها التي شكّلَت صورًا بصريةً، تظهرُ بها مهارتُه التصويريةُ الإبداعيةُ في عالمِ المرأةِ، وجمالياتِهِ الحسيةِ البصرية.

ويستحضرُ الشاعرُ العواذلَ في لومهم إياه على غوايتهِ بالمرأةِ لومًا ألحَقَ به ضررًا نفسيًّا وقلقًا شعوريًّا وتعاسة وجدانيةً، ويكادُ يدعو عليهم بالفناءِ، لأنهم عنصرٌ سلبيٌّ يوقعُ الفرقةَ والبغضاءَ بينه وبين المرأةِ إذ يقولُ: (بحر البسيط)

ليتَ العواذلَ لا عاشوا فكلُّهمُ توافقوا بين فتَّاكٍ وهتاكٍ[1]

يا ظبيةً صرعَتْ أُسْدَ الوغَى ورَعتْ حشاشةَ القلبِ عينُ الله ترعاكِ

وحَّدتُ حُبَّكِ حتى لم أُضفْ معه ثانٍ فينصِبُ لي أشراكَ إشراكِ

يُعدُّ ظهورُ(العواذل) في عالمِ الشاعرِ ظهورًا سلبيًّا، يلحقُ ضررًا نفسيًّا به، ويكادُ يُفقده توازنَه واتزانَه حتى باتت الجملةُ الفعليةُ:(لا عاشوا) جملةً دعائيةً ترغبُ الذاتُ الشاعرةُ بزوالِهم من الوجودِ الواقعيِّ لأن العواذلَ بصورتِهم الماديةِ والمعنويةِ متفقون ومتوافقون في هدمِ حياته الوجدانيةِ مع المرأةِ فهم بين(فتاكٍ وهتاكٍ) في صورةٍ معنويةٍ وبصريةٍ مكروهةٍ مريرةٍ. ثُمّ يشبه الشاعرُ المرأةَ (بالظبيةِ)، ويشبه نفسَه (بأسد الوغى) في صورةٍ بصريةٍ لكن الظبيةَ ترعى حشاشةَ الشاعرِ رعيًا مجازيًّا حسيًّا، وصرعت أسد

([1]) الديوان :157

الحرب صرّعًا نفسيًّا وعاطفيًّا، لكنه لعشقِه لها وهيامِه بها دعا اللهَ أن يرعاها، ويحفظَها لأنه وحَّدَ حبهَا في قلبه، ولم يُشركْ في هواهُ لها سواها، ولم يجعلْ لغيرِها حبًّا في قلبِه لأنَّ الحبَّ الثانيَ المشاركَ لها في قلبه، يقودُه إلى الوقوعِ في الأشراك الماديةِ البصريةِ أو المعنويةِ الذهنيِّةِ، فجاءَ بالجناسِ الذي يصورُ وفاءَه لها تصويرًا عيانيًا سياقيًا (أشراك وإشراك) بدلالةٍ سمعيةٍ وسياقاتٍ بصريةٍ فهذه الصور ((تحملُ المخزونَ الفكريَّ، والمعرفيَّ للشاعرِ، وتحملُ نظرته إلى العالمِ))[1] الذي يحيطُ بالمرأةِ إذ وظفَ التضادَّ في الدعاءِ: الدعاء على العواذلِ دعاءً سلبيًّا بقولِه: (لا عاشوا)، والدعاء الإيجابي للمرأةِ بقولِه:(عينُ اللهِ ترعاكِ).

ويصورُ الشاعرُ جمالياتِ شَعرِ المرأةِ تصويرًا عيانيًا بصورةٍ بصريةٍ، أدركَ بها ما تتمتعُ به المرأةُ من جمالٍ وحيويةٍ وشبابٍ تغلفُه الأناقةُ والغوايةُ إذ يقولُ:

(بحر الوافر)

إلـــى الأقـــدامِ أســبلتِ الذوائـــب	**فحبَّـــاتُ القلـــوبِ بهـــا ذوائـــبْ**[2]
وأرخــت مــن كِـلا الصـدغينِ ليلـــا	**يضـــمّ بجُنحـــه بـــيضَ الترائـــبْ**
فتــاةٌ مـــن فُتــاتِ المســكِ خَـطــت	**بلـــوحِ جبينهـــا نـــونَ الحواجـــبْ**
تُـــلوِّحُ في الحِـــجالِ نهـــارَ وجـــهٍ	**يُعيـــدُ ســـناه فَـــودَ الليـــلِ شائـــبْ**

يصورُ الشاعرُ شَعْرَ المرأةِ طويلًا مُرسَلًا مُسبَلًا(إلى الأقدامِ) في صورةٍ بصريةٍ عيانيةٍ لكي يُعلنَ تأثيراتٍ حسيةً لهذا الجمالِ تكمنُ في قلوبِ الناظرين والعاشقينَ التي ذابتْ

---

[1] جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم(شعر صدر الإسلام أنموذجًا) ص 16.

[2] الديوان:86.

ذوبانًا معنويًّا بفاعليةِ الذوائبِ السودِ التي أسبلتها المرأةُ إلى أقدامِها في مشهدٍ حركيٍّ مصوَّرٍ ثم يشبِّه ذائبها فوق الصدغينِ بليلٍ أسودَ في إشارةٍ لونيةٍ بدلالةٍ بصريةٍ مستدعيًا بيضَ الترائبِ في مُجاورةٍ لونيةٍ ضديةٍ بين اللونينِ الأسود والأبيض،ثم يوظفُ فتاتَ المسكِ بدلالتهِ اللونيةِ، وقيمتهِ الحسيةِ الشميةِ التي خطَّت به المرأةُ جمالياتِ حواجبها في سوادِها في صورةٍ بصريةٍ مرئيةٍ ليجمعَ جمعًا لونيًّا بين ضياءِ وجهِها الذي يلوحُ فيه النهارُ وبين شعرِها بسوادِه في سياقٍ لونيٍّ بصريٍّ بقيمٍ حسيةٍ جماليةٍ، بالصورِ تتكشفُ للمتلقي أن الشاعرَ قد ((ربطَ بينَ المرأةِ والحركةِ الذاتيةِ التجميليةِ في الزينةِ، وتصويرِ جمالياتِ التأثيثِ الحسيِّ بسلسلةٍ من الحركات الأنثويةِ، وتفاصيل العنايةِ بالجسد))[1] في سياقِ التصويرِ البصريِّ.

ويقيمُ الشاعرُ صورًا بصريةً للمرأةِ إذا ما كشفتْ عن وجهها، أو كشفَه للمتلقي باللغةِ الشعريةِ، والصورةِ المرئيةِ، بعد أن أدركَ التلازمَ الذهنيَّ بين وجهِها وبين الضوءِ الذي يحتضنُ آثارًا نفسيَّةً وحسيةً في مخيلةِ الآخر/ المتلقي إذْ يقولُ:

(بحر الوافر)

تخــالُ إذا انجــلى نــورُ المُحــيَّا ... بمشــكاةِ الخِبــا مِصــباحَ راهــبْ[2]

وتحسـبُ فــي الغلالـةِ غُصـنَ بـانٍ ... وفجــرًا في القــلادةِ غيــرَ كــاذبْ

أتطـمـعُ أن تنــالَ الوصــلَ منهـا؟ ... ودونَ وِصالِهــا نيــلُ السَّحــائبْ

أمـا وكـمــالِ بــدرٍ فـوق جيـدٍ ... مـن الجـوزاءِ قُــلِّدَ فـي كـواكــبْ

---

[1] الصورة البصرية والرؤية الموضوعية قراءة تناصية في شعر شهاب الدين الموسوي(ت1087هـ): ص 113.

[2] الديوان: ص86.

وعـسـجـدِ مـبـسِـمٍ يـفــترُّ عنـه جُمــانٌ مـــن لُجُيـــنٍ غــيرِ ذائــبْ

لـقـد كـسـرتْ بحـكمِ الدهرِ قلبي وصـاحبَهــا، ومــا للـدهرِ صــاحبْ

يُشكِّل الشاعرُ من وجهِ المرأةِ مشكاةً مضيئةً، ويقيمُه (نور المحيا) في صورةٍ ضوئيةٍ لها دلالاتٌ حسيةٌ بصريةٌ فإذا بالوجهِ/ المحيا بمجاورةِ المشكاةِ والضوءِ (مصباح راهب) في مقاربةٍ ضوئية وشكليةٍ بينهما ثم ينتقلُ إلى توصيفِ ثوبها الرقيقِ الشفيف الذي يزيدها حسنًا وجمالًا في أعينِ المتلقي بدلالة الجملةِ الفعليةِ التي تظهرُ فيها بقامةٍ منتصبةٍ: (وتحسبُ فـي الغلالةِ غصن بانٍ) لتكونَ في الضياءِ فجرًا غير كاذبٍ، في إشارةٍ زمنيةٍ إلى التحولاتِ البصريةِ في عالمِ المرأةِ الذي يُنكرُ فيه على الراغبِ في وصالِها طمعَه فيها لأنَّ وصالَها الماديَّ والمعنويَّ يكادُ يكونُ مُستحيلًا بدلالةِ العبارةِ الناصةِ: (ودون وصالهـا نيـلُ السـحـائب) ثم يتحولُ الشاعرُ تحولاتٍ بصريةً، يجعلُ فيها المرأةَ في جمالها بدرًا كاملًا: (وكـمـالِ بـدرٍ)، أي أنها فاقت البدرَ في جمالِ وجهها الذي صوره بـ(نور المحيا) و (مشـكاة الخِبـاء) و(مصباح الراهب) ليصورَ مبسمَها مابين (عسجد ـ ولجين) أي مزيجًا متجاورًا من الفضةِ والذهبِ إذ تبرزُ قدرةُ الشاعرِ في تشكيلاتِه ومشاهدِه البصريةِ الحقيقيةِ أو المجازيةِ التي تُمكنُه من صوغِ صورهِ وإيصالها إلى المتلقي إيصالا بصريًّا.

وتتكشفُ رؤيةُ الشاعرِ الجماليةُ والحسيةُ في عالمِ المرأةِ بتوظيفهِ لعناصرَ لونيةٍ من عالمِ الطبيعةِ الورديةِ مثل:(شقائق النعمانِ)، بالمجاورةِ الصوريةِ البصريةِ مع الأفلاكِ المضيئةِ، وبالتعاقبِ الزمنيِّ بين الليلِ والنهارِ لتبيانِ محاسِن المرأةِ التي يُخاطبُها بضمير المذكرِ مع قناعةِ الشاعرِ أنَّ المتلقي يُدركُ بحسِّه ووعيِهِ أنه يُخاطبُ المرأةَ التي يُغريه وجهُها ونورُ محيَّاها؛ إذ يقولُ: (بحر الوافر)

تلـثّمَ بالشـقيـقِ علـى الأقـاحِ وبَرقـعَ بالـدُّجـى فلـقَ الصَّـباحِ[1]

وطـوّقَ بـالهلالِ عمـودَ صُـبحٍ تـدورُ عـليـه أفـلاكُ الوِشـاحِ

وقـرّطَ بالثريـا نِصـفَ بـدرٍ علـيه الصُّـدْغُ مسـبولُ الجنـاحِ

ولاحَ صبـاحُ غُـرَّتـهِ فنـادى بـلالُ الخـالِ: حـيَّ عـلى الفـلاحِ

بـدا فتقـطّعَتْ عِـوضَ الأيـادي عليـه مُهجـةُ الخُـوْدِ الـرداحِ

وفاضـتْ فيـه أقـداحي وباتـتْ مُـفـتّحةً كـأحـداقِ الـجـراحِ

يمثُل الشاعرُ وجهَ المرأةِ الذي تحيطُ به الورودُ، وتُغلفهُ حمرةُ الخدودِ باللثامِ الذي تظهرُ معالُمه للرائي بالجملةِ الإراديةِ ودلالاتِها المتحركةِ وآفاقِها البصريةِ: (تلثّم بالشـقيـق) أي شقائق النعمان باللونينِ الأحمرِ والأسودِ، ليكونَ الوجهُ (فلق الصباحِ) في الوضاحةِ والصباحةِ، ويكونَ الشعرُ الأسودُ كالدُّجى في مجاورةٍ لونيةٍ بين الأحمرِ والأسودِ، والأسودِ والأبيضِ في مشاهدَ بصريةٍ ملونةٍ متلونةٍ بدلالةِ الجملةِ الفعلية:(وبرقع بالدجى فلقَ الصباحِ) ثم إنَّ ضوءَ الهلالِ يُحيطُ بالمرأةِ من جوانبِها:(وطوَّق بالهلالِ عمودَ صبحٍ) في مشهدٍ ضوئيٍّ يوظفُ الشاعرُ فيه الهلالَ والأفلاكَ والثريا توظيفًا جماليًّا بصورٍ بصريةٍ متلازمةٍ ثُمّ يَنتقلُ إلى ما يتعلقُ بالزينةِ الأنثويةِ ولا سيما الأذُن التي يجعلُ قرطَها الثريا في صورةٍ بصريةٍ تتمددُ جمالياتُها في الأنحاءِ والأنظارِ: (وقرَّط بالثريا نصف بدرٍ)، ولا يغفلُ الشاعرُ حركةَ الجسدِ، والتناسقَ بين الأعضاءِ الأنثويةِ وتأثيراتها في الغوايةِ حسيًّا وبصريًّا،حيثُ ((وجهها

[1] الديوان: ص98.

وعي الشاعرِ مراعيًا التأثيرَ في المتلقي، لأنَّ هدفَ الصورةِ الحسيةِ))[1] البصريةِ، الإغراءُ والإثارةُ مع الدهشة.

ويُغري الشاعرُ الآخرَ بالغوايةِ الأنثويةِ، ويُغويهِ بالمرأةِ الحسناءِ التي تمتلكُ جمالًا حسيًّا بصورٍ بصريةٍ، يعرضُ فيها مهارتَه ورغباتِه في مخيلتهِ التي تُفرزُ مغرياتٍ، تستقرُّ في المرأةِ بما تختصُّ به من مُقوماتٍ جسديةٍ لها أثرٌ نفسيٌّ ومعنويٌّ في الذاتِ الشاعرةِ والآخر معًا إذ يقولُ: (بحر البسيط)

عليكَ بالناهـداتِ الكاعبـاتِ ففـي ... وصـالـهــنَّ عــلى الإطـلاقِ تَقْييـدُ[2]

مـنْ كـلِّ فاتــرةِ الأجفـانِ ناظرُهـا ... يَحمـي الرُّضـابَ بهـا، والثغـرُ مَـبرودُ

وكـلَّ فـاتـكــةٍ بالغُـنْـج فـاتـنـــةٍ ... تَسـبي الجـــآذرَ منهـا العــينُ والجيْـدُ

قـوامُـهـــا حـــرفُ لـينٍ في تمايُلـه ... وللمـنـاطــقِ منـهـــا فيـــه تشـــديدُ

كـأنــه وعـلـيــه الشعــرُ منعقـدٌ ... لــواءُ جــيشٍ عليـه النصــرُ مَعْقـودُ

يُعطي الشاعرُ نظيرَه الآخرَ نصائحَ شعرية يُغريه فيها بالنساءِ الجميلاتِ، ويعرضُ عليه مقوماتٍ حسيةً جماليةً فيهن؛ إذ خصصَهنَّ (بالناهداتِ الكاعباتِ) في مشهدٍ بصريٍّ يقتنصُ فيه جزئياتٍ حركيةً، أو أعضاءً جسديةً فيها الغوايةُ فيستحضرُ الأجفانَ والنظراتِ المؤثرةَ في النفسِ تأثيرًا نفسيًّا ووجدانيًّا، إذ أدركَ الشاعرُ فيهن الفاتنةَ والفاتكةَ بالغنجِ التي تسبي العقولَ بالجمالِ الجسديِّ والغوايةِ في النظرةِ والحركةِ فالمرأةُ (فاترةُ الأجفانِ) تسبي الجآذرَ/ الغزلانَ الصغيرةَ بجمالِ عيونِها وجيدِها فضلًا عن توظيفِ الصورةِ البصريةِ (والثغر مَبّرود) إذ أوجدَ الجناسُ بين (فاتكة وفاتنة) نسقًا

---

[1] دلالة الصورة الحسية في الشعر الحُسيني: ص 35

[2] الديوان: ص105-106.

إيقاعيًّا له تأثيرٌ في المتلقي ذهنيًّا وواقعيًّا. ولم يغفل الشاعرُ الصورةَ اللمسيةَ في نعومةِ جسدِ الناهداتِ الكاعباتِ إلى جانبِ تصويرِ القوامِ الرشيقِ والطولِ الفارعِ للمرأةِ الذي يقترنُ بالحركةِ البصريةِ بحرفِ اللين بدلالةِ الجملةِ الاسميةِ:(قوامُها حرفُ لينٍ في تمايلِهِ) في مشهدٍ بصريٍّ بمؤثراتٍ حسيةٍ، ثم إنَّ الطولَ الرشيقَ يتلألأ (عـلـيـه الشـعـرُ منعقدٌ) مما يجعلُ النساءَ الناهداتِ الكاعباتِ كوكبةً مُتماسكةً مُتناظرةً في الجمالِ الحسيِّ البصريِّ في عالمِ الشعرِ والواقع.

المبحثُ الثاني

الصورةُ البصريةُ وعالمُ الطبيعةِ الروضيةِ

تُشكِّلُ عوالمُ الطبيعةِ والروضياتِ نمطًا حسيًّا، ومدركًا بصريًّا، يجسدُ الشاعرُ بصورِها ومشاهدِها كوامنَ النفسِ الإنسانيةِ لأنها في الحقيقةِ الأدبيةِ ((قيمةٌ وصفيةٌ جماليةٌ في الشعرِ الموصليِّ في القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ))[1] فـالشاعرُ بتشكيلاتهِ الجماليةِ وصورِهِ البصريةِ التي يستمدُّ عناصرَها ومُقوِّماتِها من عالمِ الطبيعةِ فإنه ((يجعلُ من الطبيعةِ ذاتًا، ويجعلُ من الذاتِ طبيعةً خارجيةً))[2] في تشكيلِ صورهِ الحسيةِ المرئيةِ إذ نراهُ ((يحرصُ أن تكونَ صورتُه مأخوذةً من واقعهِ المحسوسِ))[3] في تشكيلاتِها البصريةِ لأنَّ الشاعرَ بوعيهِ وذاكرتهِ يُدركُ جمالياتِ عوالمِ الطبيعةِ الكليةِ، ويفهمُ أنَّ ((الطبيعةَ الروضيةَ وأخلاطَها اللونيةَ في الشعرِ ليستْ ضربًا من ضروبِ الزينةِ الجماليةِ المترفةِ،أو ظاهرةً جزئيةً ضئيلةَ الفاعليةِ، قليلةَ الفائدةِ، عديمةَ النفعيةِ))[4] بل تعكسُ الطبيعةُ وعوالمُها الرؤيةَ الحسيةَ التي يُضفيها الشاعـرُ بسلاسةٍ وعذوبةٍ على الموجوداتِ الماديةِ في تصويره اللغويِّ للمدركاتِ الطبيعيةِ المرئيةِ تصويرًا عيانيًّا، ويعبِّرُ بها عن إحساسِه ووجدانهِ وخيالِه التصويريِّ العيانيِّ البصريِّ فـ((يَعرضُ صورًا من الطبيعةِ متحركةً أو

---

(1) الشعر العراقي في العصر (الوسيط والعثماني)حيوية الرؤية والمصطلح، ص 333.

(2) الصورة الأدبية:د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت،لبنان (د-ت)،ص 7.

(3) الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي، عالم الكتب،بيروت،ط1، 2004، ص 237.

(4) الطبيعة (جماليات الرؤية والشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة: ص 125

صامتةً بعضُها في السماءِ وبعضُها في الأرضِ وبعضُها في الجو))[1] في سياقٍ لغويٍّ تتفاعلُ فيه الموجوداتُ والكائناتُ تفاعلًا موضوعيًّا.

ويُكوِّنُ الشاعرُ من مُعطياتِ الطبيعةِ الحسيةِ صورًا جديدةً يُنظمُها، ويُركبُها في نسقٍ لغويٍّ جماليٍّ إذ يُترجمُ الإحساسَ والشعورَ الذاتيَّ الوجدانيَّ بماهيةِ الموجوداتِ في عالمِ الطبيعةِ، وينبضُ بالخصوبةِ والحياةِ والحيويةِ بتلكَ الروضياتِ؛ لأنَّ ((وجدانَ الشاعرِ يتأثرُ بمظاهرِ البيئةِ تأثُرًا عفويًّا))[2] ليكوِّنَ صورًا بصريًا تتمظهرُ مقوِّماتُها مرآةً لخيالهِ ووعيهِ وإحساسهِ بعالمِ الطبيعةِ بألوانِها وورودِها ورياحينِها وأزهارِها في الرياضِ والسهولِ والبساتينِ التي ((تشكِّلُ الجوهرَ الثابتَ والدائمَ في الشعرِ))[3] لتتجسَّدَ العلاقةُ بين الطبيعةِ و بين اللونِ والحسِّ علاقةً تفاعليةَ متشابكةً واقعيةً ((ومن مظاهرِ هذه الواقعيةِ اهتمامُ الشعراءِ بالألوانِ عند تعرضِهم لمظاهرِ الطبيعةِ، وكأنَّهم كانوا يبتغونَ الدقةَ في التصويرِ بما يعطونَ من ألوانِ الأشياءِ أو ما يذكرونَ من تفاصيلها))[4] في سياقِ البناء الشعريِّ.

ويستهوي عالمُ الربيعِ الشاعرَ عثمان بكتاش الموصلي، ويصوِّرُه تصويرًا حسيًّا تحفُّه الأزهارُ، وتغشاهُ الأنهارُ، وتتراقصُ فيه الورودُ، في عالمٍ طبيعيٍّ تعلوهُ جمالياتُ الصورةِ البصريةِ التي ينقلها إلى المُتلقي بلغةٍ شعريةٍ مجازيةٍ إذ يقولُ:

---

(1) الطبيعة في القرآن الكريم: د.كاصد ياسر الزيدي، دار الرشيد، بغداد، العراق،1980، ص 459.

(2) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي، دار الشرق الجديد – بيروت، لبنان، ط1، 1960م، 2/ 14.

(3) مرجعية الصورة في شعر الطبيعةِ في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة (نحو اعتماد المرجعية أساسًا نقديًّا): د. لمياء عبد الحميد القاضي، مكتبة الآداب، ط1، 2012م: ص 105.

(4) الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي:ص 240.

(بحر البسيط)

ربعُ الربيعِ بـزهـوِ الزهـرِ مَعمــورُ والحوضُ في ظلِّ ضالِ الـروضِ مَغمـورُ

وفي حواشي غَواشي الزهرِ طيُّ شذا نـــشرٍ بريَّـــاهُ جــنحُ الليـــلِ مَـنشـــورِ

وفي جِوارِ سـواقـي الروضِ ساقيـةٌ مـنَ الجَـواري كـســـاها النَّـورُ والنُّـــورُ

يصورُ الشاعرُ عالمَ الطبيعةِ في فصلِ الربيعِ فيجعلُ مدارجَه وأرجاءَ الأرضِ فيهِ معمورةً بدلالةِ الجملةِ: (ربعُ الربيعِ بزهو الزهرِ معمورُ) التي تحتضنُ الزهرَ والزهورَ زاهيةَ اللونِ والمنظرِ في مشهدٍ بصريٍّ حسيٍّ، وقيمٍ جماليةٍ، فـجعلَ من((الربيعِ فاتحةً سرديةً، وبؤرةً فيه عوالمُ الطبيعةِ بلا ضجيجٍ، ويتحرَّكُ فيه الإنسانُ بلا قلقٍ وجوديٍّ، أو نفورٍ بصريٍّ))[2] ثم يجمعُ جمعًا تشكيليًّا بين الروضيات والمياهِ إذ تُغمرُ الأحواضُ المائيةُ بالسدر البريِّ (ضال الروضِ) في صورةٍ بصريةٍ تتشابكُ فيها المادياتُ والمرئياتُ التي يُصورها الشاعرُ تصويرًا بصريًا ثم يوظفُ الصورةَ الشميةَ في العبارةِ: (طيُّ شذا نشرٍ) وماتفوحُ به حواشي الغواشي من رائحةِ الأزهارِ حين تجري بجانبِ الرياضِ السواقي التي تمتلكُ جماليةً بصريةً، وتحفُّ بالسواقي الجاريةِ تجمعاتٌ روضيةٌ بهيجةٌ (كساها النَّورُ والنُّـورُ)، في مشهدٍ بصريٍّ تتحركُ فيه الأشياءُ في عالمِ الروضِ الربيعيِّ.

ويرسمُ الشاعرُ تساقطَ حباتِ الأزهارِ من أغصانِ الأشجارِ وتراقصِ الغُصونِ تراقصًا حركيًّا في ظلالِ الروضياتِ الربيعيةِ، ثم يجعلُ مُناظرةً حواريةً بين الماءِ وبين الحصىٰ بصورٍ حسيةٍ دلاليةٍ، وبألفاظٍ ومعانٍ مجازيةٍ بصريةٍ فيقولُ:

([1]) الديوان: ص 121.

[2] الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة: ص90

(بحر الكامل)

سقطتْ فصـوصُ خواتـمِ الأزهـارِ مـن أنمـلِ الأغصـانِ في الأنهـارِ[1]

وجلا الربيعُ بنسـمةِ الأسـحـارِ فـي نـادي الريـاضِ عـرائسَ الأشجـارِ

وتراقصتْ خُضرُ الغصونِ وصفقـتْ أوْراقُـهـا لـترنـمِ الأطيـارِ

وتحـدَّثَ المـاءُ الـزلالُ مـع الحَصـى إن الحـدائقَ مـجلـسُ السمـارِ

وجرى النسيمُ عليه يسمـعُ ماجـرى طبـعُ النسـيمِ إشاعـةُ الأخبـارِ

يبدأُ الشاعرُ تصويرَ عوالِمِ الروضياتِ في فصلِ الربيعِ بالجملةِ الفعليةِ الحركيةِ بدلالةٍ بصريةٍ: (سقطتْ فصوصُ خواتمِ الأزهارِ)، والأزهارُ سمةٌ بصريةٌ جماليةٌ من سماتِ الحياةِ الطبيعيةِ في فصلِ الربيعِ إذ يُشبِّهُ الشاعرُ حباتِ الأزهارِ بفصوصِ الخواتمِ، في صورةٍ بصريةٍ، وهذه الفصوصُ عندما تسقطُ من أكمامِ الأزهارِ في الأنهارِ فإنها تتحركُ بحركةِ الماءِ،ثم يُصرحُ الشاعرُ بفاعليةِ فصلِ الربيعِ الذي يجلو النسائمَ في أوقاتِ الأسحارِ التي تزهو بها عرائسُ الأشجارِ في منظرٍ بهيجٍ، ومشهدٍ حسيٍّ بمؤثراتٍ بصريةٍ. ثم يوظفُ الشاعرُ اللونَ الأخضرَ في غُصونِ عرائسِ الأشجارِ، ويلتقطُ لها صورةً حركيةً تتراقصُ فيها في صورةٍ بصريةٍ، وتصفقُ تصفيقًا مُؤنسًا في صورةٍ سمعيةٍ والفعلانِ (تراقصتْ وصفقتْ) فعلانِ حركيانِ حسيانِ لهما دلالةٌ بصريةٌ وسمعيةٌ معًا، في مشهدٍ من مشاهدِ الطربِ والنشوةِ يشبهُ صوتَ الطيرِ المُترنمِ ثم يُشكِّلُ الشاعرُ من حديثِ الماءِمع الحصىٰ في المجرىٰ صورةً سمعيةً في أنساقٍ مجازيةٍ، يجري فيها النسيمُ الذي تكتملُ به الصورةُ البصريةُ في بيانِ الرؤيةِ الجماليةِ في عالِمِ الطبيعةِ الربيعيةِ إذ شكَّلَ

[1] الديوان: ص 136

الشاعرُ من الفعلِ (يسمعُ) صورةً سمعيةً بإيقاعٍ ينسجمُ مع إيقاعِ جريانِ الماءِ، وتراقصِ الأغصانِ بصورته البصريةِ،لأنه ((يمتلكُ في الروضياتِ عدسةَ مصوِّرٍ ماهرٍ في قنصِ اللقطةِ الربيعيةِ بلحظتِها، وتجسيدِ المادةِ الطبيعيةِ في جوهرها ووظيفتها، ونقلِ جمالياتِها بمؤثراتٍ سمعيةٍ بصرية تتعاضدُ فيها المدركاتُ))[1]الحسية.

ويسترسلُ الشاعرُ في توصيفِ جمالياتِ الطبيعةِ الروضيةِ في فصلِ الربيعِ الذي خصَّ منه شهرَ آذار بوصفهِ فاتحةَ الخصوبةِ والحيويةِ في عالمِ الطبيعةِ التي تكتسي بالثوبِ الأخضرِ فيه إذ يقولُ: (بحر الكامل)

والــوردُ ســلطنَه الربيــعُ بشــوكةٍ ... منـــه علـــى الأورادِ فـــي آذارِ[2]

فأتــتْ لبيعتــهِ الــورودُ وجنبــدُ الــ ... أزهـــار فـــي الأكـــامِ كـــالأزرارِ

وأصـــابعُ المنثـــورِ كـــادت غَـيَرَةً ... فـــي الـروضِ تَقْلَـعُ أَعَـيُنَ النُّـوارِ

يجعلُ الشاعرُ سلطنةً من الوردِ الملونةِ والمتلونةِ في فصل الربيع الذي يمنحُه السلطةَ والسلطنةَ الماديةَ البصريةَ والمعنويةَ المتخيلةَ بين الأورادِ بشهر آذار، ويمنحُ الوردَ الرفعةَ والغلبةَ والسلطةَ البهيةَ على سائرِ الورودِ والأزهارِ في الأكمامِ في الروضياتِ إذ يوظِّفُ الـورودَ بألوانِها البصريةِ الزاهيةِ منها: الجنبدُ والأبيضُ والأصفرُ والأحمرُ في مشهدٍ حركيٍّ مصوَّرٍ تقدمُ فيه لبيعةِ الوردِ في الربيع بل يتفننُ الشاعرُ في رسم جمالياتِ الورودِ التي شبَّهها (بالأزرار) ليقيمَ من أصابعِ المنثورِ والأزهارِ في الروضِ الربيعيِّ مناظرةً في الجمالِ، تحضرُ فيها صفةُ الغيرةِ بوصفها صفةً إنسانيةً كادتْ أن تقلعَ (أعين النُّوار) في سياقِ المنافسةِ الشعريةِ بين جمالياتِ الورودِ والأزهارِ في عالمِ الطبيعةِ في فصلِ الربيعِ

[1] الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر: ص 93

[2] الديوان: ص136.

بخصوصيةِ شهرِ آذار، ((فالشاعرُ حين يذكرُ الرياضَ ويصَوِّرُها، يُعرِّجُ على توصيفِ ما فيها من أزهارٍ ملوَّنةٍ، وأشجارٍ باسقةٍ، وماءٍ جارٍ وجداولَ وطيورٍ ساجعةٍ وبلابلَ مُغَرِّدةٍ، تتناغمُ في نسقٍ جماليٍّ بصري))[1] في عالمِ الطبيعةِ.

ويرسمُ الشاعرُ تفتحَ الورودِ بصورٍ حسيةٍ تحملُ ألفاظًا بصريةً، يجاورهُ الماءُ المتدفقُ في جداولهِ التي تحفُّ بها الورودُ، وتتساقطُ فوقَ جنباتهِ الأزهارُ، في منظرٍ جماليٍّ يقتنصُه الشاعرُ من عالمِ الطبيعةِ الروضيةِ إذ يقولُ: (البحر البسيط)

والـوردُ مـن زُرَرِ الأكـمـامِ تحسبُـهُ فـمًا يـجمِّعُـه تقـبيلُ مُعتنـقِ[2]

وعارضُ الظلِّ في خـدّ الغـديرِ حكـى بـدرًا غشـاه كسـوفٌ في دجـى الغسَـقِ

وسالَ مُنـدفقًا تِبـرُ الأصيلِ علـى لُجَـينِ مـاءِ غـديرٍ غـيـرِ مندفِـقِ

ومن أناملِ أغـصـانِ النَّقـا سـقطتْ خـواتمُ الـوردِ والأزهـارِ فـي الطُّـرق

يُشكِّلُ الشاعرُ بالرؤيةِ العيانيةِ التي تتجسَّدُ في صورٍ بصريةٍ للورودِ المُتفتحةِ من زُررِ الأكمامِ يُشكِّلُ مشهدًا جماليًا حسيًّا شبَّه فيه الورودَ بالفمِ تشبيهًا بآفاقٍ حسيةٍ يجتمعُ فيها بعضُه إلى بعضٍ في القُبَلِ في لحظاتِ العناقِ الذي تعتلقُ فيه الكائناتُ الإنسانيةُ بمشاعرِ التوادِ والتحابِ. ثم يصورُ الغديرَ كائنًا حيًّا ناطقًا بلسانٍ مُبينٍ يحكي به فعلَ الظلِّ الذي يعكسُ الأجسامَ، ويُحاكي البدرَ في الجمالِ محاكاةً تناظرُ خدَّ الإنسانِ، في مقاربةٍ بصريةٍ بين ضفةِ الغديرِ التي أقامَها الشاعرُ خدًّا، وبين البدرِ الذي أصابَه الكسوفُ في ظلمةِ الليلِ، في مشهدٍ حسيٍّ بصريٍّ يحدو به التأملُ، ويرسمهُ الشاعرُ باللغةِ المجازيةِ، إذ يستحضرُ عارضَ الظلِّ وقد حُجبتْ عنه أشعةُ الشمسِ بعارضِ الكسوفِ

([1]) الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة: ص 126.

([2]) الديوان: ص 153.

الذي أصابَ البدرَ فكأنَّ الغديرَ الذي فارقَه الظلُّ شبيهٌ بالبدرِ تغشاهُ ظلمةُ الكسوفِ،ثم يجعلُ الشاعرُ من ماءِ الغديرِ كأنه الذهبُ والفضةُ بدلالةِ (تبر الأصيلِ، ولجين الماء) لذلك جعلَ جريانَ الماءِ في الغديرِ بطيئًا في الجريانِ بدلالةِ العبارةِ:(غيرِ مندفقِ) وكأن الشاعرَ يستمتعُ بمنظرِ الغديرِ في مشهدٍ بصريٍّ جماليٍّ ثم يتأملُ في الأغصانِ التي تعلو الأشجارُ وتتشعبُ منها فيصورُ تساقطَ أوراقِها، وتساقطَ خواتمِ الورودِ والأزهارِ في الطرقاتِ التي تزدانُ بألوانِها التي تغطي سطحَها، في منظرٍ مملوءٍ بإحساساتٍ وجدانيةٍ، ومدركاتٍ حسيةٍ، وإشاراتٍ دلاليةٍ بصريةٍ لأنها((أداةُ التقاطِ المرئياتِ الحسيةِ، والعملِ على تحويلِ ما هو باطنيٌّ ومجرَّدٌ إلى صورٍ بصريةٍ مُجسدةٍ))[1] وكلُّ هذا يؤدي إلى تقويةِ قدرةِ التصوراتِ البصريةِ وكفاءتِها عند المتلقي.

ويجمعُ الشاعرُ بقصديةٍ واعيةٍ بين جمالياتِ الرياضِ وبين زخاتِ المطرِ الربيعيِّ، في صورٍ حسيةٍ بصريةٍ، تتجسدُ فيها قدراتُه الخياليةُ والمجازيةُ في بناءٍ شعريٍّ متلازمٍ، وقيمٍ جماليةٍ متجاورةٍ إذ يقولُ: (بحر الكامل)

ضَحِكتْ رياضُ الأرضِ لما أنْ بكتْ — عينُ السَّماءِ بمَدمعٍ مِدرارِ[2]

وافترّ ثَغْرُ الزهرِ منْ شَنب الندى — لمّا استهلَّ القَطْرُ في الأقطارِ

والظلُّ دبَّ على خدودِ النهرِ في — سيّالِ جوهره دبيبَ عِذار

والشمسُ لم تشربْ مُدامةَ دِيْمَةٍ — إلّا بكأسِ شَقائقٍ وبَهار

مسحتْ بذيلِ ردائها لمّا بدتْ — عرقَ الحياعن وجنةِ الأزهارِ

---

(1) الشعر العباسي والفن التشكيلي: ص 22

(2) الديوان: ص136.

تُقيم الثنائيةُ الضديةُ بين الفعلين الإنسانيين: (ضحكتْ، وبكتْ) المنسوبينِ نسبةً مجازيةً شعريةً إلى رياضِ الأرضِ وعينِ السماءِ تُقيمُ مشهدًا احتفاليًّا جماليًّا، يتحولُ فيه الضحكُ إلى صورةٍ بصريةٍ، تتفتحُ فيها أكمامُ الورودِ والأزهارِ في الرياضِ، تُساندُها في فاعليةِ الخصوبةِ والجمالِ والنماءِ عينُ السماءِ التي تجودُ بالقطرِ في تفاعلٍ طبيعيٍّ بين عالمِ الطبيعةِ الأرضيةِ وبين عالمِ الطبيعةِ السمائيةِ إذ يرسمُ الشاعرُ حركيةَ المطرِ ونزولَه رسمًا متوازنًا شبيهًا بالمدامعِ ذات المدرارِ عند هطولِها على الرياضِ التي ستنمو، وتتكاثرُ تكاثرًا عيانيًّا مما يزيدُ في جمالِ منظرِها في اللحظةِ التي تتراكمُ فيها قطراتُ الندى فوق وريقاتِ الزهرِ، ثم يَجعلُ الشاعرُ للنهرِ خُدودًا مُقترنةً بخدودٍ إنسانيةٍ يانعةٍ، إذ لاحظَ أن الظلَّ يدبُّ على الخدودِ في أوانِ زوالِه مع جريانِ الماءِ في الأنهارِ بصورٍ متحركةٍ لها مؤثراتُها البصريةُ في المتلقي، وتزدانُ الرياضُ بأشعةِ الشمسِ الخافتةِ التي لا تلحقُ ضررًا بعالمِ الطبيعةِ الروضيةِ الذي يستحضرُ فيه الشاعرُ جمالياتِ شقائقِ النعمان والبهارِ، في منظرٍ بصريٍّ تتشابكُ فيه الألوانُ وتتجاورُ لكنَّ الشمسَ مع خفوتِها وشروقِها قد مسحتْ مسحًا حسيًّا بصريًّا قطراتِ الندى التي علقتْ بوريقاتِ الأزهارِ والورودِ وشقائقِ النعمانِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (مسحت بذيل ردائها عرق الحيا) في صورةٍ حسيةٍ لمسيةٍ جماليةِ التعبيرِ والتركيبِ، فمنها ((انتحلَ الشاعرُ صفةَ الفنان التشكيلي ليرسمَ لوحةَ حوارٍ أو حوارَ لوحةٍ))[1] بصريةٍ أو سمعيةٍ، تستهوي المتلقي حسيًّا وذهنيًّا.

---

[1] العلامة البصرية والبنى الرامزة (قراءات في شعر عبد الهادي الفرطوسي وسردياته):أ.د.عباس محمد رضا، دار تموز، دمشق،سوريا، ط1، 2012، ص77.

ويوظفُ الشاعرُ ريحَ الصبا توظيفًا حسيًّا حركيًّا وشميًّا في بيانِ جمالياتِ تطريزِ الروضياتِ بتلك النسائمِ التي تتمازجُ فيها الحواسُّ، وتتجاورُ المُدركاتُ البصريةِ لصياغةِ صورٍ بصريةٍ لها آفاقٌ جماليةٌ، فيقولُ: (بحر البسيط)

تمسّكَ الروضُ منْ ذيلِ الصبا بشذًى لمَّا سرَى، ولـه بـالـزهـرِ تعـثيرُ[1]
وأطلقَ النهرُ بين الزهرِ جدولَـه كـأرقمٍ يتلّـوى وهْـو مَذعـورُ
ومدَّ إصبَعَه المنثورُ حينَ رنـا إليـه نرجِسُه، والقَطْرُ مَنثورُ
والغيمُ يبكي، وثغرُ الزهرِ يضحكُ منْ صوتِ الرعـودِ وجـمرُ البرقِ مَسعورُ

يجمعُ الشاعرُ جمعًا حسيًّا في مشهدٍ جماليٍّ بين الروضِ بألوانهِ الزاهيةِ ودلالاتِه البصريةِ الجماليةِ، وبين ريحِ الصَّبا التي تعبقُ بروائحَ زكيةٍ عطرةٍ مُعطِّرةٍ، وبين الزهرِ بحضورهِ البصريِّ، وبين النهرِ الذي يتدفقُ ماؤهُ، في سياقِ تركيبٍ صوريٍّ يستمتعُ المتلقي بآفاقِه البصريةِ وكفاءتهِ المجازيةِ إذ يصورُ الشاعرُ بالجملةِ الفعليةِ:(تمسَّك الروضُمن ذيلِ الصَّبا بشذىٰ) يصوِّرُ حدثًا إنسانيًّا واعيًا منسوبًا إلىٰ عالمِ الطبيعةِ الروضية الذي لا يمتلكُ وعيًا بذاتهِ بل أنسنَه الشاعرُ بالفعل الحيويِّ (تمسَّك) بقصديةٍ جماليةٍ تأثيريةٍ موظِّفا الرائحةَ الطيبةَ الزكيةَ التي تتخللُ ريحَ الصَّبا التي يزدادُ عبقُها بمرورِها بين عوالمِ الزهورِ في الروضِ. ثم يصورُ أزهارَ النرجسِ تعلوها قطراتُ الندىٰ (والقطرُ منثورُ) بصورٍ بصريةٍ، تأتلقُ جمالياتُها الحسيةُ بثنائيةٍ ضديةٍ في الجملتينِ المتعاقبتينِ: (الغيمُ يبكي – وثغرُ الزّهر يضحك) مصحوبةً بصورةٍ سمعيةٍ: (صوت الرعد)، ومُردفةً بصورةٍ بصرية ضوئيةٍ:(جمرُ البرق مسعور).

---

[1] الديوان: ص 121.

ويُعطي الشاعرُ للمتلقي صورةً بصريةً لحركةِ تفتحِ الورودِ في الروضِ، بملاحظةٍ عيانيةٍ مباشرةٍ، تبرزُ فيها أشكالُ الثمارِ الناضجةِ إذ يقولُ في موشحٍ:

(مجزوء الرجز)

إنّ وردَ الـــــــرَّوضِ فتّـــــحْ	**وانـجلـــى وجـــهُ الـثـمـــارْ**[1]
وبـأســــــرارِ الـسـفـرجَـــــلْ	**ذهَــــبُ الـمـصـبـــاح بـــاحْ**
إنّ أورادَ الـخـــــــــــدودْ	**مـــــعَ رمّــــانِ الـنـهـــــودْ**
فـــــوق أغـصـــــان الـقُـــدودْ	**أوجَـبـــا نـقـــضَ الـعُـــهودْ**
فـاصـــحُ مـــن سـكـــر الـرُّقــودْ	**وانـتـبـــه وارجِـــعْ وعــــودْ**
واسـتـمِــــعْ دفًّـــا وعُـــــودْ	**تـحــــت أشـجـــارِ الـــورودْ**

يصور الشاعرُ عالمَ الروضياتِ تصويرًا جماليًّا ينسجمُ مع جمالياتِ الألوانِ والمناظرِ والأغصانِ في فصلِ الربيعِ الذي تتحولُ فيه الرياضُ تحولًا حيويًّا من الجفافِ إلى النماءِ، ومن اليبوسةِ إلى النضارةِ بعد أن أدركَ أن عالمَ الورودِ والأزهارِ قد تفتحتْ أكمامُها، ونضجتْ ثمارُها في صورةٍ بصريةٍ حركيةٍ، أبصرَ فيها الشاعرُ(السفرجلَ والرمانَ) مُستحضرًا أوصافًا حسيةً من عالمِ المرأةِ: (الخدودَ والنهودَ والقدودَ)، يمزجُها بعالمِ الروضِ في مقارباتٍ جماليةٍ بصريةٍ في (المصباح) في بيانِ جمالياتِ هذه الأعضاءِ ثم يجعلُ مقارنةً مابين (أورادِ الخدود) و(رمّانِ النهود) ولم يلبث الشاعرُ أنْ خاطبَ المتلقي بحوارٍ له دلالاتٌ سمعيةٌ بسلسلةٍ من أفعالِ الأمرِ المجازيةِ: (اصحُ، وانتبهْ، وارجعْ،

[1] الديوان: ص324.

واستمعْ) موظفًا الصورةَ السمعيةَ في بيانِ مباهجِ الطربِ في الروضِ الربيعيِّ الذي تزهو به أشجارُ الورودِ.

ويقدمُ الشاعرُ نمطًا بصريًا للبساتين والرياضِ التي تنسابُ بينَ جنباتها الأنهارُ مُوظفًا أبعادًا ماديةً مُجسمةً، تتجسدُ في مظاهرِها ومقوِّماتها قيمٌ جماليةٌ من فوقها ومن تحتها إذ يقولُ: (من الأرجوزة)

فـي كـلِّ بـيـتٍ حلّـها بستـانُ	**وبـركــةٌ تـزهـو وشـاذَرْوانُ[1]**
مـن تحتهـا الأنهـارُ تجـري أبـدا	**والطـيرُ فـوقَ دوحهـا قـد غـرَّدا**
أما تـرى الكـرازَ فـيـهـا يحكـي	**أزرارَ مـرجـانٍ بـغـيـرِ شـكِّ**
ريـاضُها تُـزْهـرُ كـالـجِـنـانِ	**وأهـلُـهـا كالـحُـورِ والـولدانِ**

يُغوي الشاعرُ المتلقي برسمهِ الجماليِّ لعالمِ الروضياتِ مُستحضرًا عوالمَ ماديةً من الواقعِ، لها حضورُها البصريُّ في ذاكرةِ المتلقي كالبيتِ والبستانِ والجنانِ وكأنه يرسمُ بقعةً روضيةً لها خصوصيةٌ في التكوينِ والتوصيفِ، والفاعليةِ البصريةِ التي تنقلُ إلى الناظرِ مظاهرَ الجمالِ والجلالِ والكمالِ بصورٍ بصريةٍ، يدركُ المتلقي خُصوصيتَها وحيويتها في الذهن والواقع. ولا يغفلُ جمالياتِ البركةِ بدلالاتِها المائيةِ على الخصوبةِ والجمالِ موصولةً بالأنهارِ في عالمِ الطبيعةِ المائيةِ ومستحضرًا من عالمِ الطيورِ البلابلَ التي تغردُ فوقَ الأغصانِ في صورةٍ سمعيةٍ بدلالاتٍ بصريةٍ، تتصلُ بالأشجارِ وارفةِ الظلالِ كثيفة الأغصانِ في مشهدٍ بصريٍّ حيويٍّ مؤثرٍ فإذا بالتكثيفِ البصريِّ الذي جاء به الشاعرُ يدلُّ دلالةً فكريةً وموضوعيةً على قدرتهِ في رسم عوالمِ الروضياتِ بالكلمةِ

(1) الديوان: ص 213-214

الشعريةِ التي تمتلئ بالمجازِ، لأنّها كانتْ ((مرآة لأحاسيسهم ومشاعرهم،فتناغموا معها شاكين همومهم وباثينَ آلام حرمانهم وحزنهم ومآسي معاناتهم))[1] من خلالِ الطبيعةِ

ويقدمُ الشاعرُ صورًا بصريَّةً يتأملُ فيها جمالياتِ الروضِ الربيعيِّ، تداعبُه ريحُ الصَّبا، ويتخللهُ النسيمُ، ويجري في تقاسيمِه غديرٌ تظلّلُهُ الأشجارُ، وتتراقصُ فوق الأغصانِ الطيورُ، وتستقرُّ بين جنباتِه الورودُ إذ يقولُ:

(بحر البسيط)

روضٌ بها نسجَتْ ريحُ الصبا زردًا ... على غديرٍ عليه الحوضُ مَغْدورُ[2]

وقد جرى ذهبُ الآصالِ فيه على ... لُجينِ ماءٍ عليه الظلُّ مجزورُ

والظلُّ قصّرَ فوقَ النهرِ خُطوتَه ... والطلُّ في الزهرِ ممدودٌ ومقصورُ

والقُضْبُ في حُللِ الأوراقِ قد رقصتْ ... لمّا تغنّى بها وُرْقٌ وشُحرورُ

والرّازقيُّ عُرَى أزرارِه فُصِمتْ ... وجنبُدُ الوردِ في الأكمامِ مزْرورُ

يشكلُ الشاعرُ صورةً حسيةً بصريةً بالجملةِ الفعليةِ التي تتموضعُ أحداثُها في الروضِ بدلالتِه المرئيةِ: (نسجتْ ريحُ الصبا زردًا) إذ تحولتْ ريحُ الصَّبا تحولًا مجازيًّا شعريًّا إلى نسَّاجٍ له كيانٌ ووجودٌ إنسانيٌّ حيٌّ ويدركُ المتلقي أنَّ(ريح الصَّبا) تحدو بها الرائحةُ الطيبةُ والنسائم اللطيفةُ في حركةٍ ذهنيةٍ تجمع بين اللمسيَّ والشميِّ في اللحظةِ التي تمرُّ على (غديرٍ) تستقرُّ فيه المياه وكأن الشاعرَ يرسمُ صورةً بهيجةٍ لجنَّةٍ أرضيةٍ بمشاهدَ بصريةٍ جماليةٍ أردفها بالظلِّ الذي تخفتُ فيه حرارةُ الشمسِ في الظهيرةِ لأنه

---

[1] شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي _القرن السادس نموذجًا: د.بهاء حسب الله، دار الوفاء، الأسكندرية، مصر، ط1،2006 م، ص 37

[2] الديوان: ص 121

مقصورٌ علىٰ (لجين ماءٍ فوقَ النهرِ)ثم يقارنُ مقارنةً حسيةً بينَ (الظلِّ والطلِّ) فالظلُّ يقصرُ بعيد الظهرِ، وقبيلَ العصر أما الطلُّ فهو النَّدىٰ الذي يكونُ فوق أوراقِ الأزهارِ في الصباحِ، في تحديدٍ زمنيٍّ له مقوماتهُ البصريةُ التي تكشفُ دقةَ الشاعرِ التي يلتقطُ بها الجزئياتِ في عالمِ الروضِ، ونراهُ يصورُ (القضب) كيف يتراقصُ في ثيابٍ أوراقُه خضرٌ علىٰ غناءِ الطيورِ من الحمامِ والشحرورِ في مشهدٍ مسرحيٍّ يحضرُ فيه الصوتُ بدلالةٍ موسيقيةٍ إيجابية ثم يصورُ السوسنَ الأبيضَ والجنبدَ تصويرًا لونيًّا متلازمًا في عوالمِ الطبيعةِ الروضيةِ المُتلازمةِ والمُتجاورةِ في صورةٍ بصريةٍ ((تعملُ وفقَ منطلقِها الخاصِ المُستندِ إلىٰ الجاذبيةِ والإغراءِ))(1) لتلك الروضياتِ في الذاتِ الواعيةِ.

ويقابلُ الشاعرُ بينَ جمالياتِ الروضياتِ بدلالاتِها البصريةِ، وبين مُدركاتِ النعيمِ بدلالاتِه الماديةِ والمعنويةِ، ويصورُ عالمَ الحدائقِ تصويرًا بصريًّا إذ يقولُ:

(مجزوء الرمل)

خـــذْ بـنـــا نـحـــوَ الـحـدائـــقْ	نـجـتـلـــي هـــذا الـنَّـعـيـــمْ(2)
فـــوقَ أكـمـــامِ الـشـقـائـــقْ	تـحـــت أذيـــالِ الـنسيـــمِ
هـــاتِ عـــن ذاتِ الـمَـناطـــقْ	وصـــفَ إسـحـاقالـنـديـــم
مـاتـــرى الـسـنـطـيـــرَ نـاطـــقْ	يـرفـــعُ الـصـــوتَ الـرخـيـــمْ؟

يُشكِّلُ الشاعرُ من عالمِ (الحدائقِ) مشهدًا بصريًّا يصورُ أبعاضَه تصويرًا بصريًا بالجملةِ الفعليةِ المتحركةِ: (خُذْ بنا نحو الحدائقِ) لأنَّه يُدركُ جمالياتِ الرياضِ والبساتينِ والجنائنِ في فصلِ الربيعِ، ويستمتعُ بمناظرِها ومُشاهداتِها التي تمنحُه شعورًا وجدانيًّا

(1) فلسفة الصورة بين الفن والتواصل:عبد العالي معزوز،الدار البيضاء المغرب، ص 214.
(2) الديوان: ص 324.

بالنعيمِ الذي يتوقُ إليهِ، ويعلمُ بدرايةٍ واقعيةٍ أو شعريةٍ أنَّ الحدائقَ بما فيها من أزهارٍ وشقائق النعمانِ لها القدرةُ التأثيريةُ البصريةُ والنفسيةُ في المتلقي إذ وظفَ عبارة:(أكمامِ الشقائـقِ) توظيفًا بصريًّا بدلالةٍ لونيةٍ فضلًا عن توظيفِ الثنائياتِ الضديةِ المتحركةِ: (فوق أكمام الشقائق، وتحت أذيالِ النسائمِ)، في مشهدٍ بصريٍّ. ولم يغفل الشاعرُ أنَ يجعلَ الروضياتِ يمرُّ النسيمُ الطيبُ بين جنباتِها، ومن النسيمِ تتولدُ الصورةُ الشميةُ واللمسيةُ التي يقيمُ الشاعرُ لها أذيالًا تتحركُ بالنسائمِ المتعاقبةِ ثم يأتي باسم الفعلِ (هاتِ) مُخاطِبًا مُحاورًا ذهنيًّا يستحضرُه طالبًا منه التمتعَ بجمالياتِ الحدائقِ والشقائقِ والطيورِ ذواتِ المناطقِ، كأنَّ فيها مغنينَ من أمثالِ الموسيقارِ إسحاقَ الموصليّ (ت235ه) نديمِ الخلفاءِ في سياقِ صُورةٍ سمعيةٍ، يظهرُ فيها(المزمارُ/ السنطيرُ) ينطقُ لسانهُ بجمالياتِ الحدائقِ، ويغني بصوتٍ رخيمٍ، تمتزجُ فيه السمعياتُ بالبصرياتِ.ومن خلالِ ((توظيفِ الحواسِّ زادَ في جمالياتِ المكانِ وشاعريته وسطوته،وحققَ صورًا بصريةً))[1]للمتلقي ذهنيًّ اوتركيبيًّا.

ويعطي الشاعرُ مساحةً بصريةً تتمدَّدُ مشاهدُها في اللحظةِ التي ينهضُ فيها لتصويرِ الحدائقِ الغنَّاءِ التي تحتضنُ عوالمَ الطيورِ ذواتِ الأصواتِ العذبةِ في التغريدِ في فصلِ الربيعِ لكنه لم يُغادرْ فصلَي الشتاءِ والصيفِ إذ يقولُ: (من الأرجوزة)

حـدائقٌ تُلهـي العيـونَ والفكـرْ ... مـابينَ بُلبُـلٍ وشـحرورٍ صَفَـرْ[2]

وعنـدليبٍ يُـوري في الـجَنـانِ ... نـارًا إذا غـنّـى عـلـى العيـدانِ

فـاغنَمْ أُويقـاتِ الـهـنا والأمـنِ ... فإنـهـا تـنـفـي شُـعوبَ الحُـزْنِ

---

[1] هوية المكان وتحويلاته (قراءة في رواية طوق الحمام): د.إيمان جريدان، دارالكافي، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2021م، ص160.

[2] الديوان: ص 203

ولاتقُلْ مشتى ولامصيفُ فكلُّ وقتٍ للهنا لطيفُ

يصورُ الشاعرُ جمالياتِ الحدائقِ في الروضياتِ الربيعيةِ فإذا بها تَسحرُ (العيونَ والفكـرَ) سحرًا شعريًّا بمؤثراتٍ ماديةٍ ومعنويةٍ، وتُلهي الذواتَ الإنسانيةَ الواعيةَ عن العنايةِ بشخصياتِهم، وتدفعُ بهم إلى عالمٍ من المتعةِ البصريةِ، والمشاهدِ المرئيةِ التي تحملُ ألوانًا من التناسقِ والانسجامِ في عالمِ الطبيعةِ لما فيها من جمالياتِ الطيورِ التي تعبرُ عن وجودِها الواقعيِّ بأصواتِ البلبلِ والشحرورِ والعندليبِ التي تمنحُ الحدائقَ صورًا سمعيةً، تنسجمُ مع الصورِ المرئيةِ التي تتناغمُ مع الجمالياتِ الحسيةِ المُتجاورةِ في الحدائقِ بإيقاعٍ تتفاعلُ فيه العوالمُ والموجوداتُ في الواقعِ والشعرِ حتى باتَ غناءُ العندليبِ فوق الأغصانِ المورقةِ يُلهبُ القلوبَ بصوتهِ الشجيِّ، ويُوري فيها نارًا مجازيةً في سياقِ تفاعلٍ حسيٍّ بين عالمِ الطيورِ المغردةِ والمتلقي لتكونَ النارُ بدلالتِها النفسيةِ صورةً بصريةً تختفي بين الضلوعِ إذ يبادرُ الشاعرُ إلى الدعوةِ الشعريةِ التي يطلبُ فيها من الآخرِ خارجَ النصِّ الشعريِّ أن يغتنمَ أويقاتِ الهناءِ النفسيِّ في ظلِّ الحدائقِ التي تمنحُه الطمأنينةَ والراحةَ من عناءِ الأيامِ وكأنَّ الشاعرَ طبيبٌ نفسانيٌّ يُداوي الأرقَ بالتنزه، ويُعالجُ القلقَ بالمتعةِ البصريةِ والسمعيةِ في عالمِ الحدائقِ البهيج.

ويقدمُ الشاعرُ في نصٍّ شعريٍّ (ريحَ الصَّبا) بدلالاتِها الحسيةِ، وتأثيراتِها النفسيةِ والوجدانيةِ في المتلقي من حيث هبوبُها وحركاتُها المتعددةُ الجوانبِ والأركانِ مصحوبةً بظواهرَ طبيعيةٍ تزيدُها حيويةً وفاعليةً بصورٍ بصريةٍ إذ يقولُ: (من الأرجوزة)

ريحُ الصَّبا طارتْ من الأوكارِ مسبولةَ الجناحِ بالأمطارِ[1]

---

[1] الديوان: ص202

وأقبلتْ في قلمِ التصويرِ تكتبُ في صحيفةِ الغديرِ

سطورَ بسطٍ وسرورٍ وفرحْ تجلبُ للرائي نشاطًا ومرحْ

وتحدثَ الماءُ بها مع الحصى وسلسلًا عن النسيمِ القصصا

وأضحتِ الوُرْقُ في شُجونِ شوقًا على مَنابرِ الغصونِ

يُصورُ الشاعرُ تصويرًا حسيًّا حركةَ (ريح الصَّبا) التي يُقيمُها طيورًا مجازيةً خرجتْ من أوكارِها بدلالةِ الجملةِ البصريةِ: (ريحُ الصَّبا طارتْ من الأوكار) وفعلُ الطيرانِ فعلٌ حركيٌّ بصريٌّ، تنهضُ به الطيورُ، وتختصُّ به، والأوكارُ في حقيقتِها الواقعيةِ أعشاشُ الطيورِ التي تشيرُ إشارةً مكانيةً إلى بؤرٍ تتخذُ منها الطيورُ منازلَها وسُكناها لكن الشاعرَ يلحظُ ملحظًا بصريًّا أدركَ فيه أنَّ ريحَ الصَّبا تكادُ أجنحتُها المجازيةُ التي تطيرُ بها تكادُ تحتضنُ الأمطارَ التي ترافقُها، لتصبحَ مسبولةَ الجناحينِ في مشهدٍ بصريٍّ تظهرُ فيه الكفاءةُ الشعريةُ التصويريةُ. ثُمَّ يصوِّرُ الشاعرُ إقبالَ ريح الصَّبا وهي تسبحُ فوقَ المياهِ الراكدةِ في (الغدير) لتتحولَ تحولًا مجازيًّا إلى قلمٍ تُكتبُ به فوقَ سطوحِ الغديرِ سطورٌ جماليةٌ بدلالاتٍ نفسيةٍ وجدانيةٍ، تحملُ إشاراتِ الفرحِ والسرورِ، وتنشرُ علاماتِ البهجةِ بصورٍ حسيةٍ بصريةٍ وقيمٍ إنسانيةٍ. ثُمَّ إنَّ (ريحَ الصَّبا) تأنسنتْ، فتحدثتْ مع الحَصىٰ في توظيفٍ جماليٍّ للصورةِ السمعيةِ الحواريةِ((ستخدم الشاعرُ التشخيصَ فأعطىٰ للجمادِ بعضَ صفاتِ الأحياءِ، وستعار للريحِ أجنحةً تطيرُ بها لتُسقي أرضَ مدينته، وتمتلئُ الجداولَ والغدران، فتعطي صورةً رائعةً من خلالِ هبوبِ ريحِ الصَّبا علىٰ وجه

الماءِ))[1] في سياقٍ شعريٍّ تعددتْ فيه الصورُ والمحسوساتُ والموجوداتُ التي تولدتْ منها رؤيةٌ بصريةٌ في تشكيلاتٍ جماليةٍ لعوالمِ الطبيعةِ.

ويوظفُ الشاعرُ ظواهرَ فلكية من عالمِ الطبيعةِ فينسجُ صورًا بصريةً تظهرُ فيها حركيةُ طلائعِ الضبابِ، ومشاهدُ إقبالِ السحابِ في أنساقٍ بصريةٍ، تصحبُها أمطارٌ غزيرةٌ، وسيولٌ هادرةٌ تبعثُ في المتلقي متعةَ المشاهدةِ، وإحساسًا بالبرودةِ ورهبةً من قسوةِ الرياحِ العاتيةِ إذ يقول: (من الأرجوزة)

طلعــتْ طـلائــعُ الضَّبـــابِ وأقلبــتْ عســاكرُ السَّــحابِ[2]

تسـعى بهــا قــوائمٌ لاتُتبـعُ وكيــف لا وهــي الريــاحُ الأربـعُ

تســوقُه الـــبروقُ في عصـــاها ويزعَـــقُ الرعـــدُ إذا عـصـاهـــا

فينــثرُ الدمْــعُ مـــن الأجفــانِ عــلى خــدودِ الــروضِ في الكُثبــانِ

ويمــلأُ الوديـــانَ بـالسيـــولِ ويأخـــذُ النــوقَ مــع الـحُمـــولِ

يجمعُ الشاعرُ بين عناصرِ من عالمِ الطبيعةِ الفلكية والمائيةِ فيشكلُ مشاهدَ متعاقبةً ومُتجاورة تشكيلًا حسيًّا بصريًّا، بسياقاتٍ متحركةٍ بدلالةِ الفعلينِ اللذين يحملانِ إشاراتٍ مرئيةً: (طلعتْ، وأقبلتْ) الموصولينِ بالضبابِ بوصفه ظاهرةً فلكيةً تتصلُ بالسحابِ والمطرِ والبرق والرعدِ فيصورُ حركةَ الضبابِ في سياحتِهِ كأنها تطلعُ طلوعًا إراديًّا بصريًا، يُقبلُ معه السحابُ الذي يشبههُ بالعساكرِ المتراتبةِ والمتعاقبةِ في الحركةِ التي تبدو متناسقةً مع الظواهرِ التي تجاورُها فالضبابُ والسحابُ يختلفانِ من حيث الحركةُ

(1) شعر الصيد والطرد في الموصل أرجوزة عثمان بكتاش الموصلي (ت 1222هـ) أنموذجًا: أ.م.د. أحمد حسين محمد الساداني مجلة،دراسات موصلية، العدد (43)، ذو الحجة 1434 هـ / تشرين الأول 2013 م، ص 4

(2) الديوان: ص 216

والرؤيةُ والوظيفةُ لكنهما يتحركانِ في الفضاءِ الطبيعيِّ نفسهِ ثمَّ يصوِّرُ الشاعرُ الرياحِ التي تسبحُ في الجهاتِ (الأربع) في إشارةٍ حسيةٍ إلىٰ شدتِها وعنفِها وسرعةِ مسيرها لكنه يستدركُ أنَّ الرياحَ في مسيراتِها تتحركُ حركةً بصريةً بلا قوائم تستندُ إليها في عالمِ الطبيعةِ والواقعِ المرئيِّ موظفًا البروقَ بدلالتِها الضوئيةِ البصريةِ، والرعودَ بدلالتِها الصوتيةِ السمعيةِ ليزدادَ المشهدُ عصفًا وشدةً في زمنٍ تهطُل فيه الأمطارُ هطولًا عنيفًا تتحولُ فيه مياهُها إلىٰ سيولٍ صاخبةٍ في منظرٍ تمتلئ فيه الوديانُ بالسيولِ العنيفةِ الجارفةِ التي تظهرُ فيه كفاءةُ الشاعرِ في التصويرِ البصريِّ باللغة الشعرية. ويُعلنُ الشاعرُ أنَّ الرياحَ باتجاهاتِها الأربعةِ إذا عصفتْ، وتباطأتْ في مسيرها فإنَّ البروقَ تسوقُها بعصاها المجازيةِ سوقًا مُتخيَّلًا في مشهدٍ بصريٍّ مجسمٍ، والرعودُ تزعقُ بصوتٍ شديدٍ شبيهٍ بصوتِ الإنسانِ الذي يزعقُ، في سياقٍ حسيٍّ سمعيٍّ وبصريٍّ ثم يعودُ الشاعرُ لتوظيفِ ((صورةٍ حسيةٍ وهي مركبةٌ أصلًا من المحسوساتِ))[1] البصريةِ في اللحظةِ التي ينثرُ فيها الدمعُ من الأجفانِ علىٰ جنباتِ الروضِ التي أقامَها خدودًا في عالمِ الكثبانِ الرمليةِ التي تتكورُ بأشكالٍ بصريةٍ مرئيةٍ.

ويرسمُ الشاعرُ صورةً شعريةً بصريةً يتحدثُ فيه عن إقبالِ فصلِ الشتاءِ، ونزولِ الثلجِ، وغيابِ الشمسِ، وأشعتها الدافئةِ، في رحلتهِ إلىٰ مدينة سيواس في بلادِ الأناضولِ التي تكثرُ فيها الثلوجُ الكثيفةُ، والأمطارُ الغزيرةُ التي لم يشهد الشاعرُ لها مثيلًا في العراقِ والموصلِ في القرن الثاني عشر للهجرة إذ يقولُ:

(من الأرجوزة)

---

[1] التجربة الشعرية عند ابن المقرب: د. عبده عبد العزيز قلقيله، النادي الأدبي بالرياضِ، السعودية، ط1، 1986 م، ص 95

وأقبـــلَ الـشـتـــاءُ بـالـثـلـــوجِ وانحطـتِ الشَّـمـــسُ مـن البـــروجِ[1]

وهـــبَّ كالحـمـيمِ ريـــحُ الـغـــرْبِ وجـمـــدَ الـمـــاءُ بـغـيـــر كِـــذْبِ

وشابَ رأسُ الدوحِ وابيضَّ الشَجــرْ عنـد اقـترانِ القَـوْسِ في قُـرْصِ القــمرِ

ورجــفَ القـلـــبُ وطـاشَ الــرأسُ وأيسَـــتْ مـــن الـحـيـاةِ الـنـــاسُ

يقدمُ الشاعرُ صورًا بصريةً لفصلِ الشتاءِ في الأناضولِ، تكادُ تتجمدُ فيها العروقُ في الأجسادِ لقساوةِ البردِ، وديمومةِ البرودةِ القارصةِ، إذ أدركَ بوعيه الواقعيِّ أنَّ الشتاءَ في تلك البلادِ مصحوبٌ صحبةً مُتلازمةً بهطولِ الثلوجِ الكثيفةِ المُتعاقبةِ، في مشهدٍ يتسيدُ فيه اللونُ الأبيضُ عوالمَ الطبيعةِ كافةً، وكأنَّ الأرضَ ترتدي ثوبًا أبيضَ كثيفًا من الثلجِ الذي تحدو به ريحٌ هادرةٌ، تحملُ موجاتٍ عاتيةً من القساوةِ التي تغيِّبُ الشمسَ عن مَدارجها وكأنَّ السماءَ غيومٌ وأمطارٌ وثلوجٌ غادرتها أشعةُ الشمسِ الدافئةِ مغادرةً تامةً. فكثافةُ الثلوجِ وغيابُ الشمسِ وهبوبُ الريحِ الباردةِ قد جمَّدت المياه في الجداولِ والأنهارِ في صورةٍ بصريةٍ تجعلُ الإنسانَ غير قادرٍ على الحركةِ، ويصعبُ عليه الحصولُ على الطعامِ والماءِ، في مشهدٍ تقشعرُ فيه الأبدانُ. ولم يغفل الشاعرُ الرياضَ والأشجارَ وقممَ الجبالِ التي غلفَها الثلجُ بثوبٍ أبيضَ كثيفٍ، في صورةٍ بصريةٍ يحضرُ فيها اللونُ الأبيضُ، وتغيبُ بقيةُ الألوانِ عن الموجوداتِ التي تفقدُ خصائصَها بالبياضِ حتى أدركَ الشاعرُ إدراكًا بصريًّا أنَّ رأسَ الإنسانِ يكادُ يشيبُ شعرهُ، ويملؤه البياضُ ((لتُمثلَ لونًا من ألوان التعبيرِ الشعريِّ))[2] البصريِّ، وكأنَّ الثلجَ شيبٌ، في مُقاربةٍ لونيةٍ مرئيةٍ.

([1]) الديوان: ص 216

[2] الصورة المحلية بين الرؤى اليومية والبعد العلامي (قراءة في الأنموذج الشعري):د.عبد المحسن الفرطوسي، تقديم: د.مشتاق عباس معن، دار الرضوان،عمان- الأردن، ط1، 2015م، ص 101.

ويصورُ الشاعرُ روضياتِ حمامِ العليلِ، وجمالياتِ عينِ الماءِ فيه بصورٍ بصريةٍ متناسقةٍ بصريةٍ إذ يقولُ: (البحر البسيط)

والشطُّ دجلتُه أنهارُها مُلئتْ — من الجداولِ غُدرانًا وخُلجانًا [1]

في روضةٍ عندما غنى الهزارُ بها — عن المزاميرِ والعِيدان أغنانا

تمايلَ الغصنُ إذ مرَّ النسيمُ به — وعادَ من شُرْبِ خَمرِ القَطْرِ سَكرانا

وألبستْها أيادي مُزْنِها خِلعًا — آسًا وورداً ونسرينًا وسَوْسانا

وقابلَ التينَ والزيتونَ إذ رقصا — نخْلًا وسِدرًا وعنّابًا ورُمَّانا

وجُلُّ نارِ القِرى كالجُلَّنار بها — أوى وأشعلَ للأَضيافِ نيرانا

ومدّ إصْبعَه المنثورُ في غَضبٍ — في عينِ نرجسِ زْهرٍ باتَ شهرانا

يُدركُ الشاعرُ جمالياتِ الطبيعةِ المائيةِ التي يتوسطُها نهرُ دجلةَ الذي يخترقُ الوهادَ والأوديةَ متهاديًا، في صورةٍ بصريةٍ تبعثُ في المتلقي متعةَ المشاهدةِ والتأملِ في جريانهِ، ويُعلنُ أنّ نهرَ دجلةَ هو المُغذي لبركةِ الماءِ في حمامِ العليلِ لأنَّ مياهَه تملأ (الجداول غُدرانًا وخُلجانًا)، في مشهدٍ عيانيٍّ متحركٍ، تنسابُ فيه المياهُ بمناظرَ فيها الجمالُ والمتعةُ إذ يصورُ الشاعرُ عوالمَ الطبيعةِ المحيطةِ بهذه البركةِ عندما تمتلئُ بالمياهِ بصورةٍ بصريةٍ تنهضُ بها الروضةُ التي تحفُّها، وتكادُ تحيطُ بها مصحوبةً بصورٍ سمعيةٍ إيقاعيةٍ:(في روضةٍ غنَّى الهزارُ بها) إذ أنتجَ الغناءُ بدلالتهِ النفسيةِ الإيجابيةِ صورًا بصريةً تمايلَ الغصنُ بها حين داعبَه النسيمُ، في مشهدٍ بصريٍّ له قيمةٌ جماليةٌ.

---

[1] الديوان: ص 194

وزادَ الشاعرُ من جماليات البركةِ والروضةِ بأنْ أسالَ عليهما قطراتٍ من المزنِ أنبتتْ الآسَ والوردَ والنسرينَ والسوسنَ، في مهرجانٍ من الألوانِ والعطورِ في عالمِ الزهرياتِ بصورٍ لونيةٍ بصريةٍ وشميةٍ متنوعةٍ متناغمةٍ. ولم يغفلْ عالمَ الأشجارِ في الروضةِ مُستحضرًا (التينَ والزيتونَ والنخْلَ والسدرَ والأعنابَ والرمانَ) وكأننا أمام جنةٍ أرضيةٍ لها خصوصياتُها البصريةُ والجماليةُ التي أبرزتْ إيحاءً بصريًّا حقيقيًّا ومجازيًا متناسقًا في سياقٍ من الصورِ المتجاورةِ والمتلاحقةِ التي تكشفُ عن قدرة الشاعرِ في الملاحظةِ والتصويرِ والتركيبِ اللغويِّ.

ويُصورُ الشاعرُ عرزالًا أو سُرادقًا في روضٍ من رياضِ (حمامِ العليلِ) في فصلِ الربيعِ تتحولُ مُكوناتُه من المادياتِ الواقعيةِ المأخوذةِ من البيئةِ إلى نسقِ الجواهرِ والحريرِ في عالمِ الشعرِ إذ يقولُ: (بحر البسيط)

في قبـةٍ عرشُـها فـوقَ السِّـماكِ سـما وفـاقَ إيـوان كِسـراها وكِيـوانَـا[1]

أضحتْ عرازيلُها من زُمـردٍ، نسـجوا سـياجَها حـولـها دُرًّا ومَـرجـانا

مـن فضـةٍ صُفـفتْ فيـهـا أرائكُهـا تجلـو مـن الـذهبِ الإبريـزِ قُضـبانا

ومـن حـريرٍ وديـباجٍ نـمـارِقُها حاكـتْ لُجينًـا بهـا الأيـدي وعِقيانـا

كأنهـا جـنـةٌ مـن راحـةٍ خُلقـت فـلا يبيـتُ بهـا الإنسـانُ تعبـان

يصور الشاعرُ عرزالًا/ سرادقًا بناه أحدُ الأمراءِ الجليليينَ في فصلِ الربيعِ في (حمامِ العـليـلِ) فإذا به يتجسدُ قبةً بهيةً في جمالِ المنظرِ، وتقانةِ الصنعةِ ويبالغُ الشاعرُ في سعةِ القبة/ العرزالِ، فيقيمُ لها عرشًا متطاولًا في السماءِ علوًّا، في مشهدٍ بصريٍّ مدهشٍ

(30) الديوان ص 193 – 194.

تفوقتْ مقوماتهُ المرئيةُ على (إيوان كِسـرى) في العالمِ الماديِّ الواقعيِّ، وتزاحمُ مزاحمةً ذهنيةً كوكبَ (زحل/ كيوان) في العالمِ الفلكيِّ السماويِّ، ثم يصوّرُ الشاعرُ مكوِّناتِ العرزالِ الذي يجلسُ في ظلهِ وظلالهِ الأميرُ الجليليُّ فيجعلُ سياجَه المحيطَ به منسوجًا من عالمِ المجوهراتِ بدلالاتِها على الجمالِ والثراءِ والترفِ والجمالِ البصري فيستحضرُ الأحجارَ الكريمةَ: (الزمردَ والدرَّ والمرجانَ)، في صورٍ بصريةٍ، وأنساقٍ جماليةٍ تُدهش المتلقي. ثم يتسللُ الشاعرُ إلى داخل العرزالِ ليصفَ أرائكَه وفرشَه فأدركها ذهنيًّا وشعريًّا مُحاكاةً من الفضةِ والذهبِ الإبريزِ في صورةٍ بصريةٍ تشيرُ إلى الثراءِ والترفِ، ويصورُ النمارقَ في جنباتِها مصنوعةً من الحريرِ والديباجِ في صورةٍ حسيةٍ لمسيةٍ بالنعومةِ، وصورةٍ بصريةٍ بالمعاينةِ المرئيةِ تحملُ نسقًا بصريًّا لونيًّا.

ويتنقلُ الشاعر لُرسمِ صورهِ البصريةِ المتناسقةِ بدلالةِ الفعلِ (صُففتْ) بإشارتهِ إلى التشكيلِ والتنظيمِ البصريَّ. ويستطردُ الشاعرُ في توصيف العرزالِ في حمامِ العليلِ فيشبهُه تشبيهًا بصريًّا شموليًّا في ظاهرهِ وباطنهِ بالجنةِ من حيثِ التكوينُ الماديُّ والمعنويُّ، في مشاهدَ تحتضنُ الحسنَ والجمالَ والرؤيةَ البصريةَ المدهشةَ، تظهرُ فيه قدرةُ الشاعرِ المجازيةُ في التوظيفاتِ الماديةِ والمعنويةِ لتصويرِ الرياضِ والأماكنِ الطبيعيةِ والعرازيل في حمامِ العليلِ في ((صورةٍ متكاملةٍ ذات عناصرَ جماليةٍ متوازنةٍ وخطوطٍ متناسقةٍ، تنطقُ جمالًا وحسنًا))[1] بصريًّا في عالمِ الشعر والصورة والخيالِ.

([1]) فنيات التصوير في شعر الصنوبري:د.على إبراهيم أبو زيد،دار المعارف، القاهرة، مصر،ط 1، 2000 م، ص 77

ويمزجُ الشاعرُ في المشاهدِ البصريةِ في عالمِ الطبيعةِ بين عوالمَ لونيةٍ لها حضورُها البصريُّ، وبين كائناتٍ صائتةٍ لها أنغامُها التي تتشكلُ في صورٍ سمعيةٍ، في سياقِ بناءٍ شعريٍّ لجمالياتِ الروضِ الذي يغشاهُ القطرُ؛ إذ يقولُ:

(البحر البسيط)

وللطيـورِ هـديرٌ في الغُصـونِ حكـى صـــوتَ القيـــانِ إذا غنَّـــينَ في نســـقِ[1]

وعاطتِ الريحُ كأسَ الجُلَّنـارِ هـوًى بأُنمُـلِ القُضْـبِ في خمـرِ الحـيا الـوَدَق

ونظَّمَ القطْرُ وجهَ الروضِ وانتـثرَتْ عقـــودُ أدْمُـــعِه فـــي خـــدِّه الأنِـــق

فاصفرَّ من وجَلٍ، واحمرَّ مـن خجَـلٍ وانهـــلَّ في عَـــرقٍ يُفْـــضي إلى الغَـــرَق

بُسْطٌ من الزهرِ قـد سـدَّتْ مطارِفَهـا يـــدُ الربيـــع وحاكتْهـا يـــدُ الغَـــدقِ

يستحضرُ الشاعرُ بصورةٍ سمعيةٍ عالمَ الطيورِ التي تغردُ فوقَ الأغصانِ في مشهدٍ بصريٍّ يُحاكي صوتَ القيانِ المغنياتِ في نسقٍ إيقاعيٍّ لتكون العلاقةُ بين الطيورِ والقيانِ حسيةً صوتيةً، في عالمِ الروضِ الربيعيِّ الذي تتخللُه الريحُ، وتتغلغلُ فيه بين الأشجارِ، فإذا بحباتِ القطرِ والندى تلتصقُ بوريقاتِ الورودِ والأزهارِ في زمنِ الصباحِ كأنها قطراتٌ من الدموعِ، في مُقاربةٍ بصريةٍ جماليةٍ بين حباتِ القطرِ وقطراتِ الدمعِ التي تنسابُ فوقَ الخدِّ الأسيلِ، بملاحظةٍ شخصيةٍ جماليةٍ فيها الدقةُ في التصويرِ الجماليِّ، ثم يوظفُ الشاعرُ الألوانَ في الروضِ توظيفًا بصريًّا بدلالاتٍ يظهرُ فيها التناسقُ والتوافقُ اللونيُّ فيحضرُ في عالمِ الورودِ والزهورِ من الألوانِ: الأصفرُ والأحمرُ مسبوقينِ باللونِ الأخضرِ في الأغصانِ وأوراقِ الشجرِ ليشكلَ اللونُ الأخضرُ بدلالاتهِ على الخصوبةِ

([1]) الديوان: ص 153

والنماءِ بساطًا في أرضيةِ الروضِ في فصلِ الربيعِ في مشهدٍ بصريٍّ بقيمٍ ومؤثراتٍ جماليةٍ ممتعةٍ نفسيًّا وبصريًّا، فكلُّ هذه الصور ((بما لديها من قدرةٍ فائقةٍ على التأثيرِ تتجاوزُ بما يمكنُ أن تُحدِثَه الكلمةُ من أثرٍ))[1] في ذهنيةِ الملتقي الذي يبحثُ عن الجمالِ والجلالِ والتناسقِ.

ويوظِّفُ الشاعرُ الحوارَ الضمنيَّ بين الآسِ والبنفسجِ وشقائق النعمانِ، إذ يُقيمُ مناظرةً شعريةً جماليةً بين الموجوداتِ الروضيةِ الزهريةِ والورديةِ لينسجَ بها صورًا بصريةً يزهو بها فصلُ الربيعِ الذي تنتعشُ به البلابلُ مغردةً مزهوةً بأجواءِ النضارةِ والخضرةِ إذ يقولُ: (بحر الكامل)

والآسُ جــرَّدَ سيــفَه لـمــا رأى وردَ البـنفــسج بالـلـســانِ يُمــاري[2]

واستــخدمَ النعــمانُ خدمــةَ أسـودٍ مــن حَبّــةٍ فــي قـلبــه كـالـقــارِ

تــركَ البلابــلَ فــي مـنــابرِ أيكهــا فــي الـروض تخـطبُ في لسـان هـزار

والقضبُ تخفـضُ للسـلامِ رؤوسَـها والـزهــرُ يـلـثــمُ أرجــلَ الــزوارِ

بــذلَ الـربيــعُ لــه كنـوزَ ورودِه إنّ الـخــريفَ خـزانــةُ الأثـمــارِ

يقيمُ الشاعرُ علاقةً تلازميةً بين فصلِ الربيعِ بدلالاتِه الجمالية البصريةِ، ومقوماتِ الحياةِ والخصوبةِ فيه، وبين الروضِ الذي يتشكلُ فيه مُنتقيًا صورًا بصريَّةً جماليةً تغذيها الألوانُ، وتنهضُ بها الأشكالُ والعناصرُ الماديةُ، والكائناتُ الحيةُ فإذا بالشاعرِ يقرنُ الآسَ المتطاولَ في نمائِهِ بالإنسانِ يُشهرُ سيفَه، في مشهدٍ بصريٍّ متحركٍ، يقيمُ فيه مجادلةً

---

[1] جماليات الصورة في السيميوطيقا والفنيومنيولوجيا:د. ماهر عبد المحسن، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافةِ،القاهرة، مصر، ط1، 2015م، ص5.

[2] الديوان: ص136.

نظريةً مجازيةً بين الآسِ والبنفسجِ بدلالتهما اللونيةِ البصريةِ في عالمِ الطبيعةِ ثم يستحضرُ عالمَ البلابلِ إلى الروضِ في صورةٍ سمعيةٍ،تتجسدُ في الجملةِ الفعليةِ: (ترك البلابل تخطبُ في لسانِ هزار) ليجمعَ بين البصريِّ والسمعيِّ، والواقعيِّ والمجازيِّ بنسقٍ مُتلازمٍ، وسياقٍ مُتجاورٍ. ويُدرك الشاعرُ ذهنيًّا وواقعيًّا أن الربيعَ موطنُ الورودِ وكنوزُها، ومستودعُ الزهورِ ومنابتُها، وأن الخريفَ فصلٌ تُخزنُ فيه الثمارُ وبذورُها التي تنتظرُ الربيعَ للنماءِ والعطاءِ والخصوبةِ والحياةِ.

ويصورُ الشاعرُ عالمَ الصيدِ بالطيورِ الجارحةِ بصورٍ بصريةٍ، في أثناءِ رحلةِ صيدٍ بالصقورِ التي كانت معروفةً في مدينةَ الموصل في القرن الثاني عشر للهجرةِ يصيدونَ بها الطيورَ والأرانبَ والغزلانَ؛ إذ يقولُ: (من الأرجوزةِ)

طيورُ صيدٍ بأسُها مُروّعُ ... كأنها للوحْشِ جِنٌّ تصْرَعُ

أفلحَ من كانتْ على يُمناهُ ... لقد غَدتْ تَحسدُها يُسراه

تحُثُّ في مسيرها خلفَ الحَجَلْ ... فيرتمي في السَّهلِ منْ رأس الجبل

رياضُها تُزْهرُ كالجِنانِ ... وأهلُها كالحُورِ والولدانِ

يصورُ الشاعرُ طيورَ الصيدِ التي تتحركُ في عالمِ الطبيعةِ الروضيةِ بوصفها طيورًا من فصيلةِ الصقورِ المدربةِ على الصيدِ بمشاهدَ بصريةٍ وخبرةٍ واقعيةٍ أو شعريةٍ، نقلَ بها مشاهدَ الصيدِ من الواقعِ إلى الشعرِ بكفاءةٍ ودقةٍ ملاحظةٍ تظهرُ فيها الطيورُ الصيادةُ مرعبةً، وذاتَ بأسٍ شديدٍ فإذا صادتْ شيئًا فإنها تصرَعُه وتطرحُه أرضًا بصورةٍ شبيهةٍ بمرضِ الصرعِ الواقعيِّ ثم يوظفُ الثنائيةَ الضديةَ في (يُمناه ويسراه)، ليصورَ وقوفَ

---

[1] الديوان: ص 204

الصقرِ على اليد اليمنى للصيادِ المدرب مُستدركًا أنَّ اليدَ اليسرى تكادُ تحسدُ اليد اليمنى حسدًا إنسانيًّا ترغبُ فيه أن يقفَ الصقرُ عليها، في صورةٍ بصريةٍ. ثم يصورُ طيرانَها وحركتَها خلفَ طيورِ الحجلِ التي ترغبُ باصطيادِها بدلالةِ الجملةِ الفعلية: (تحُثُّ في مسيرِها خلف الحجل) ولا يغفلُ الشاعرُ تشبيهَ الرياضِ في عالمِ الطبيعةِ التي تكثرُ فيها طيورُ الحجلِ بالجنانِ، و يشبهُ ناسَها بالحُورِ والولدانِ، في سياقٍ صوريٍّ بصريٍّ بمقوماتٍ حسيةٍ جماليةٍ مُستوحاةٍ من القرآنِ الكريم.

ويصورُ الشاعرُ مشاهدَ الصيدِ بالصقورِ، في رحلة صيدٍ، شارك فيها مجموعةٌ من الماهرينِ المدربينَ إذ يحددُ أزمنةً تبدأ بها فاعليةُ الصيدِ، ترافقهم الصقورُ الصيادةُ بصورٍ بصريةٍ؛ إذ يقولُ: (من الأرجوزة)

ساروا بأمنٍ والجيوشُ تجري ... من حولهم عند طلوعِ الفجرِ[1]

وأدركوا الصيدَ ضُحى نهارِ ... وأطلقوا كواسِرَ الأطيارِ

من كلِّ بَازٍ مُسْبلِ الجناحِ ... مُواصِلِ الغُدوِّ بالرواح

يصورُ الشاعرُ جموعَ الصيادين بالصقورِ كأنهم (جيوشٌ تجري) إلى أماكنِ الصيدِ، ثم يعطي تحديدًا زمنيًّا حقيقيًا لخروجِهم من ديارهمِ (عند طلوع الفجر) وكأنه يكشفُ حركةَ الطيورِ التي تباشرُ مغادرةَ أوكارِها قبيلَ الفجرِ بحثًا عن الغذاءِ وهذه المجاميعُ الصيادةُ مع المرافقينَ لهم في الرحلةِ الترفيهيةِ: (أدركوا الصيد ضحى نهار). وأحسبُه يشيرُ بالصيدِ إشارةً ضمنيةً أو مباشرةً إلى وفرةِ الصيدِ (ضحى نهارٍ) لأنهم قد (أطلقوا كواسر الأطيار) في إشارةٍ صريحةٍ إلى المغامرةِ والمباشَرةِ بفعلِ الصيدِ ومتعتهِ النفسيةِ

(1) الديوان: ص203.

والبصريةِ معًا بالقنص بالطيور فيصوّرُ الشاعرُ أحداثَ القنصِ تصويرًا بصريًّا، ثم ينتقلُ بحركةٍ سرديةٍ إلى تصويرِ(الصقرِ/ الباز) الذي ينطلقُ للصيدِ، وهو مثنيُّ الجناحِ في مشهدٍ، يشكلُ به الشاعرُ صورًا حركيةً بصريةً لأنه (مُواصل الغدوِّ بالرواح) إذ تكمنُ قدرةُ الشاعرِ في تشكيلِ صورةٍ بصريةٍ، يهدفُ الشاعرُ بها إلى((بناءِ المزاجِ النفسيِّ للمتلقي والتسللِ إلى وعيه لإغرائهِ بالدخولِ في علبةِ النصِّ))[1] الشعريِّ البصريِّ بالتصورِ الذهنيِّ.

ويرسمُ الشاعرُ صورًا بصريةً متحركةً لعيونَ الماءِ الطبيعةِ في (حمام العليل)، في تدفقها تدفقًا معنويًّا شعريًّا، وماديًّا مرئيًّا، يبعثُ في النفسِ الراحةَ والسكينةَ والجمالَ والتي تمثلُ سمةً من سماتِ عالمِ الطبيعةِ وجمالياتِها المكانيةِ إذ يقولُ:

(بحر البسيط)

إن الهنا والصَّفا والعزَّ أنسانا	لذيذَ عيشٍ غدا للعينِ إنسانا[2]
عينُ الحياةِ التي سَلْسالُ جدولها	مُذْ سالَ في ظلماتِ القار أحيانَا
عينُ الشِّفاءِ التي زالَ الشقاءُ بها	وكم شفَتْ إذْ صفتْ بالماءِ أبدانا
عينٌ بها صحةٌ تجري، وعافيةٌ	تُبري فلم تُبقِ في الأحشاءِ نيرانا
عينٌ مباركةٌ ميمونةٌ سفحتْ	مِسْكًا يظلُّ على الأعكانِ أعكانا

يصوِّرُ عثمان بكتاش الموصليُّ عينَ الماءِ تصويرًا حسيًّا جماليًّا بعدسةِ شاعرٍ يلتقطُ من الواقعِ جزئياتٍ لها قيمةٌ إنسانيةٌ وموضوعيةٌ، تتشكلُ بها سلسلةٌ من الصورِ الشعريةِ

(1) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: د. ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص141.

(2) الديوان: ص 193

الحسيةِ والذهنيةِ التي تجمعُ أشتاتًا من الجمالِ في عالمِ الطبيعةِ المائيةِ. والسمةُ الأساسيةُ المحوريةُ في عين الماءِ الجريانُ بحركةٍ دائمةٍ وبصورةٍ عيانيةٍ فيه عينُ الحياةِ للشفاءِ في إشارةٍ دالةٍ على خصوصيةِ الماءِ ووظيفته في العينِ الجاريةِ التي فيها الحياةُ من السَّقمِ الماديِّ المرئيِّ، والشفاءُ النفسيُّ والواقعيُّ من العللِ والأسقامِ الجسديةِ التي تتجسدُ في صورٍ بصريةٍ وكأنَّ الشفاءَ يجري في مياهِها في تلازمٍ بين الماءِ والشفاءِ تلازمًا شعريًّا وواقعيًّا، تزولُ به الأوجاعُ والأسقامُ من الأبدانِ إذ تخترقُ مياهُها (الأحشاءَ) فتستلُّ منها المنغصاتِ وحرارةَ الألمِ لكن الشاعرَ يجعلُ العينَ وماءَها (مسكًا) موظفًا الصورةَ الشميةَ،فضلًا عن الصورةِ اللمسيةِ في النيرانِ التي كانت تستقرُّ في الأحشاءِ، في تنوعٍ صوريٍّ وكفاءةٍ تعبيريةٍ وأداءٍ لغويٍّ مجازيٍّ.

ويحضرُ المكانُ في شعر عثمان بكتاش الموصلي بوصفه وجودًا في عالمِ الطبيعةِ، يحملُ في كينونتهِ خصوصيةً في بناءِ الصورةِ البصريةِ شكلًا ومضمونًابالصياغةِ التصويريةِ الحقيقيةِ أو المجازيةِ للمكانِ الذي يُعدُّ باعثًا من البواعثِ الواقعيةِ والمُتخيلةِ في البناءِ الشعريِّ ((فألفةُ الشاعرِ ببيئته أيًّا كانتْ، تدعوه لذكرِ مظاهرها ووصفِها، بقدرِ تأثيرِها))[1] على حياتهِ وفكرِه وعالمِه الطبيعيِّ الذي يعيشُ فيه، ويتحرَّكُ بين أركانهِ مصوِّرًا مشاهدَه التي ((يسعى إلى تكوينها فكريًّا ونفسيًّا ووجدانيًّا، ويؤثرُ في انتقالها من حالٍ إلى حالٍ))[2] بتشكيلها تشكيلًا بصريًّا، تتفاعلُ فيه الموجوداتُ في عالمِ الطبيعةِ تفاعلًا لغويًّا وذهنيًّا.

---

(1) جماليات المكان في الشعر العباسي: د.حمادة تركي زعيتر، دار الرضوان -الأردن، ط1، 2013م، ص 175.

(2) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية تجَار الدقل –المرفأ البعيد):مهدي عبدي،الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق،،سوريا، 2011م، ص 8.

ويرسمُ الشاعرُ مشاهدَ نزولِه والقافلةَ التي تحدو بهم في رحلةٍ من مدينةِ الموصلِ إلى جنوبِ بلادِ الأناضولِ مُحَدِّدًا مكانَ الوداعِ بين المرتحلينَ والمودِّعينَ، والزمانَ الذي أوجبتْ لحظاتُه الفراقَ بينهما في مدينةِ (بادوش) في الدُّجى قبل العشاءِ، وكأنه يسردُ قصةً شعريةً في تضاعيفِ الأرجوزةِ إذ يقولُ : (من الأرجوزة)

وقـد نزلنـا في الـدُّجى قبـل العـشا بـادوشَ لا زال خـليًّا مُوحِـشـا[1]

لأنّ فيـه وقـعَ الـفـراقُ وفـارقـتـنـا الصّـحْبُ والرفـاقُ

وردّ كـلٌّ مـنـهـم حـزيـنـا يـبـدي علـى فـراقِـنـا الأنينـا

ونحـن سِرْنـا بـعـدهـم عـند المَـسا في ليلـةِ السبـتِ كـثيريـنَ الأسـى

يصورُ الشاعرُ مدينةَ (بادوش) بوصفها بؤرةً فاصلةً في الرحلةِ، ومكانًا تتغيرُ فيه الأحوالُ في الزمنِ تحولاتٍ نفسيةً وجدانيةً إذ يصفُ المكانَ بالموحشِ في إشارةٍ لها دلالاتٌ في الذاتِ الشاعرةِ والذواتِ المرتحلةِ لأنَّ المكانَ خالٍ من الأنسِ، ويعطي تصويرًا بصريًّا مشهديًّا في نزولهم بعد الغروبِ في بادوشَ، ودخولِ الظلامِ. وتكمنُ خصوصيةُ المكان لأنه((منبعٌ لغويٌّ يصدرُ عن حاسةٍ تتعاونُ مع حواسَّ أُخرٌ في التأمُّلِ البصريِّ الذهنيِّ، والتفاعلِ الذاتيِّ مع المشاهدَ والمشاهداتِ ببصرٍ وبصيرةٍ))[2]لأنَّ (فيه وقعَ الفراق) بين الصحبِ والرفاقِ، في صورةٍ بصريةٍ مرئيةٍ، يظهرُ فيها الجميعُ من أصحابِ الذواتِ الواعيةِ حزينًا، في صورةٍ بصريةٍ، ويعلوه الأنينُ، في صورةٍ سمعيةٍ يحضرُ فيها الحزنُ بالأنينِ ليكونَ المسيرُ من بادوشَ بعد الفراقِ (عند المسا)، في تحديدٍ زمنيٍّ يغادرُ الركبُ فيه المكانَ/ بادوش في صورةٍ بصريةٍ مُتحركةٍ.

---

(1) الديوان: ص209 . 210.

(2) الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي (ت 710 هـ): (رسالة) ص 66

ويصوِّرُ الشاعرُ مشاهدَ العودةِ من (سيواس) إلى (الموصل) التي يَختصُّها بصورٍ جماليةٍ بصريةٍ وقيمٍ إنسانيةٍ تظهرُ فيها العلاقةُ بين المكانِ بدلالاتِه الطبيعيةِ وبين الإنسانِ الذي يتفاعلُ مع عوالمِه، ويجدُ فيها ذاتَه وحياتَه إذ يقولُ:

(من الأرجوزة)

ولم نزل نخترقُ الثلوجا   ونقطعُ القفارَ والمروجَا[1]

حتى وصلْنا الموصلَ العتيقةْ   وقد نزلنا أرضها الأنيقةْ

وليس فيها مايُذَمُّ جَهْرا   سوى مضيقِها الألدِّ ثَغْرا

رقّتْ وراقَتْ في هوىً وحاويا   أضحى لأنواعِ المعاني حاويا

ليس بها العابرُ يلقى همًّا   ولايرى النازلُ فيها غمّا

كأنّها الجنةُ لكن قد خوَتْ   عروشُها ومن انيسها خلَتْ

شكَّلت الثلوجُ سمةً طبيعيةً من السماتِ البيئيةِ السائدةِ في (سيواس) بوصفها ظاهرةً متكررةً زمانيًّا ومكانيًّا، وكانت بدايةَ المغادرةِ، ونهايةَ المغامرةِ في بلاد الأناضولِ ليجعلَ الشاعرُ من وصولهم إلى (الموصل العتيقه) مُنطلقًا شعريًّا تتفاعلُ فيه الذواتُ مع المكانِ بطبيعتهِ الجماليةِ ودلالاتِه الوجدانيةِ التي جعلَ أرضَها أنيقةً في إشارةٍ نفسيةٍ إلى خصوصيةِ المكانِ لكنّ القافلةَ في مسيرِها عبرتْ واديًا ومضيقًا شكلَ ظاهرةً طبيعيةً في جغرافيةِ المكانِ الذي يلتقطُ الشاعرُ صوره البصريةَ التي أبرزتْها (الأرضُ الأنيقةُ)، ثم يوظفُ الشاعرُ الفعلينِ:(رقتْ ـ وراقت) بدلالاتٍ حسيةٍ لمسيةٍ وبصريةٍ بإيقاعٍ متناغمٍ في بيانِ جمالياتِ أرضِ الموصلِ العتيقةِ التي حوتْ معانيَ الجمالِ والبهاءِ في حسنِها، ثم

---

(1) الديوان: ص219

يجعلُ لها سبقًا في عذوبةِ الهواءِ وجمالياتِ المشاهدِ، تتقدمُ فيه على بقيةِ الأماكنِ فالنازلُ في أرضها والعابرُ لها (لا يلقى همًّا، ولاغمًّا) في بيانِ التحولاتِ النفسيةِ الإيجابيةِ بتصويرٍ عيانيٍّ معنويٍّ، يشبهُ فيه أرضَ الموصلِ تشبيهًا حسيًّا بصريًّا(بالجنةِ) التي تحفُّها الغاباتُ خارجَ المدينةِ ((وهذا يعني أن الشكلَ الذي يُقدَّمُ به المكانُ يرتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالنصِّ))[1] الشِّعريِّ البصريِّ، ودلالاتِه الموضوعيةِ والجماليةِ.

ويصفُ الشاعرُ وصفًا حسيًّا لحظاتِ المعاناةِ الجسديةِ في طريقِ العودةِ من(سيواس) إلى الموصلِ قبيلَ وصولِهم إلى مدينةِ (حلب الشهباء) إذ عبَّرَ الشاعرُ عمَّا في مخيلتهِ من آلامِ التنقلِ بين الأماكنِ بالثنائيةِ الضديةِ، وبصورٍ بصريةٍ إذ يقولُ: (من الأرجوزة)

جئت إلى الخيامِ بعد العصرِ — وفاتني إكرامُ مُفتي العصر[2]

بتنا بلا غطا إلى الصباحِ — ثم رحلنا يا أخا النجاح

لا أفرُقُ الليلَ من النهارِ — ولا أرى اليمينَ من اليسارِ

حتى أتينا حلبَ الشهباء — من بعدِ كَرْبٍ قطّعَ الأحشاء

وبعدَ بردٍ شقّقَ الجُلودا — وبعد جوعٍ ذوّبَ الكُبودا

يصورُ الشاعرُ لحظةَ دخولِهم إلى المخيمِ في رحلةِ العودةِ إلى الموصلِ من سيواس محددًا الزمنَ تحديدًا فلكيًّا في العصرِ بوصفه زمنًا ينتصفُ به النهارُ، أو يكادُ يقتربُ من الغروبِ في حركةٍ بصريةٍ تمثلتْ بالجملةِ الفعليةِ: (جئنا إلى الخيام قبل العصرِ). وتكمنُ

---

[1] جماليات المكان في قصص سعيد حورانية: محبوبة محمدي محمد آبادي منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011م، ص43.

[2] الديوان: ص222.

المُفارقةُ في أنَّ القومَ أو أعدادًا منهم لا يمتلكونَ أغطيةً للنومِ فباتوا بلا غطاءٍ إلى الصباحِ، في مشهدٍ حسيٍّ، تخترقُ البرودةُ فيه الأجسادَ حتى باتَ القومُ، والشاعرُ منهم، لا يفرقون (الليلِ من النهار) لقساوةِ الطبيعةِ الباردةِ التي أفقدتهم التركيز الذهنيَّ بل فقدوا كفاءةَ التركيز البصريِّ الذي يظهرُ فيه الشاعرُ مشوشَ الذهنِ والبصرِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (ولا أرى اليمينَ من اليسار) ثم يعطي الشاعرُ صورةً معنويةً لمكابداتِهم في المسيرِ وصولًا إلى (حلب الشهباء) يعرضُ فيها ما أصابَهم من جهدٍ وشقاءٍ (قطَّع الأحشاء)، في مشهدٍ بصريٍّ فيه الألمُ والمعاناةُ والمكابدةُ الجسديةُ والمعنويةُ. ثم يصفُ آثارَ البردِ القارصِ الذي عاناه الشاعرُ والقومُ معًا فيوظفُه توظيفًا بصريًّا (شقَّق الجلودا)، وتوظيفًا معنويًّا حسيًّا خفيًّا(ذوَّب الكبودا)، فالتوظيفُ الحسيُّ الجماليُّ الذي جاء به الشاعرُ يكمنُ بالفعلينِ: (شقق ـ وذوب)، وما يحيلانِ إليه من مشاهدَ بصريةٍ مؤلمة ماديًّا ونفسيًّا.

ويُشكِّلُ الشاعرُ صورًا بصريةً رائقةً ممتعةً لـمدينةِ (الموصل) الحدباء بعوالمِها الطبيعيةِ وألوانِها الزاهيةِ في فصلِ الربيعِ الذي ترتدي فيه جنباتُها البردةَ الخضراءَ التي تحملُ دلالاتٍ جماليةٍ، في مشاهدَ مرئيةٍ إذ يقولُ: (من الأرجوزة)

للهِ أرضُ الـمـــوصلِ الـحدبـــاءِ ... كـــم لـبسَــتْ مـــن بُـــردةٍ

أُمُّ الربـيعــينِ وأخـــتُ الـعُـشْـــبِ ... وبـنـــتُ أزهـــار الربـــى والأبِّ

أنعِـمْ بـــوادي ديـرِهـــا والواسِـطَةْ ... وادخُـلْ إلى الروضِ بغـير واسِـطَةْ

---

(1) الديوان: ص202.

يصورُ الشاعرُ أرضَ الـمـوصـلِ في بساطِها الأخضرِ كأنها إنسانٌ يلبسُ ثوبًا بدلالةِ الفعلِ الإراديِّ (لبستْ) الذي يُدلّلُ على كثرةِ خضرتِها، وغلبةِ اللونِ الأخضرِ في أوديتِها وروضياتها، في صُورٍ بصريةٍ متعددةٍ ومتنوعةٍ زمانيًّا ومكانيًّا، يحددُها تحديدًا واعيًا بالموصلِ الحدباءِ، في سياقِ علاقةٍ تلازميةٍ بين الرياضِ والمكانِ واللونِ الأخضرِ. فالشاعرُ يتعجبُ عجبًا واقعيًّا وشعريًّا من أرضِها وجمالِ روضياتِها بقولهِ: (لله أرضُ الموصـلِ الحدباءِ) موظفًا كنيتَها (أم الـربيعـين) فجوُّها مائزٌ عن بقيةِ الأماكـنِ في صيفِها وفي شتائها ((فمن حقِ الشاعرِ أن يفخرَ ونفخرَ معه بجمالِ الموصلِ التي أكتستْ بهذه الألوانِ الزاهيةِ))[1] بل جعلَ من الموصلِ أختًا مجازيةً للعشبِ الأخضرِ بقوله: (وأخت العُشب)، وأقامَها بنتًا للأعشاب الرطبةِ الطريةِ واليابسةِ بقوله:(بنت الرُبى والأب) أي ذات العشبِ الرطبِ ويابسه، ثم يُمجدُ هذه الأماكن فيقولُ (أنعِمْ بوادي ديرها) أي في روضياتها وورودها وأديرتِها ثم يأمرُ الشاعرُ الآخرَ بالدخولِ إليها (بغير واسِطَة)، إذ جعلها مُتاحةً للجميعِ بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (وادخلْ إلى الروضِ بغيرِ واسطه) فالشاعرُ من التشكيل المكانيِّ البصريِّ ((يُغري فيه المتلقي بالتخيُّلِ الذهنيِّ والرؤيةِ المباشرةِ لجماليات لزيارتها ومُشاهدةِ معالِمها التي تثيرُ البهجةَ وتبعثُ على السرورِ بالجمالِ))[2] عند الآخر.

ويُشكلُ الشاعرُ من المكانِ بدلالاتِه الطبيعيةِ والجماليةِ صورًا بصريَّةً بما تحتويهِ من روضياتٍ، تزدادُ جمالًا ونضارةً في فصلِ الربيعِ موظفًا أماكنَ موصلية لها حضورٌ في ذاكرةِ المجتمعِ الموصليِّ من القرن الثاني عشرَ للهجرةِ إلى اليومِ إذ يقولُ:

---

[1] شعر الصيد والطرد في الموصل أرجوزة عثمان بكتاش ا لموصلي (ت 1222هـ) أنموذجًا:ص 7

[2] الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة: ص 28

(من الأرجوزة)

واسـبقْ إلى الجوسَـقِ سـبقَ الناقـدِ	**فالسـبْقُ للحسـنى مـن المَحامِـد[1]**
إن تَـرُمْ وصـفَ الرُّبـى والأنهُـرِ	**حـدّثْ عـن الربيـعِ أو عـن جَعْفَـرِ**
لاتلتـفِـتْ إلـى سـوى الغِزْلانـي	**ومِـلْ إلى نحـو قضيـبِ البـانِ**
وانـتـهـزِ الفرصـةَ إنّ الفـرصـةَ	**تصـيرُ إن لـم تنتـهزها غُصّـهْ**
إنْ كـانـت الدنيـا لهـا محـاسنُ	**فـهـي لعـمـري هـذه الأماكـنُ**

يوظف الشاعرُ الأمكنةَ بخصوصيتِها الموصليةِ:(الجوسق والغزلاني وقضيب البان) توظيفًا شعريًّا بمشاهدَ بصريةٍ، ودلالاتٍ تشيرُ إلى مشاهدَ مرئيةٍ في العالمِ الواقعيِّ فالجوسقُ مكانٌ يزهو به الربيعُ، وتزدانُ الرُّبى التي يُبصرُها الرائي بمتعةٍ، ويتأملُها بأناةٍ وهدوءٍ يشعرُ فيها بالراحةِ النفسيةِ إذ يدعو الشاعرُ المتلقي دعوةً شعريةً إلى السبقِ في الوصولِ إلى (الجوسقِ) ويُرغبُه بجمالياتِ الطبيعةِ المائيةِ المتمثلةِ بالأنهرِ الجاريةِ فيه، في مشهدٍ بصريٍّ، ثم يطلبُ منه أنْ يلتفتَ في مسيرهِ إلى (الغزلاني) متجاوزًا سواه من الأمكنةِ التي لا يريدُ له أن يلتفتَ إليها، وينصحهُ بالميلِ الذهنيِّ والواقعيِّ الحركيِّ إلى (قضيب البان) فالشاعرُ عَمَدَ إلى تصويرِ الأمكنةِ تصويرًا بصريًا لأن التشكيلَ ((التصويريَّ أقربُ إلى عالمِ المحسوساتِ منه إلى عالمِ المجرداتِ، التي يُدركُها الذهنُ أكثرَ من الحواسِّ))[2] في النصِّ الشعريِّ الذي تمتلئُ فيه الأمكنةُ بالمحامدِ والمحاسنِ في

---

(1) الديوان: ص203.

(2) التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي (شعر عبدالقادر القط نموذجًا): د.حافظ المغربي،النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية،ط1، 2011م، ص 23.

إشارةٍ لغويةٍ إلى جمالياتِها التي تجعلُ الدنيا فيها تستحقُ الحياةَ لما فيها من حيويةٍ وخصوبةٍ وربيعٍ وأنهرٍ.

ويُشكِّلُ الشاعرُ بذاكرةٍ حسيةٍ واقعيةٍ مشاهدَ شعرية بصرية لقصورٍ مبنيةٍ بين الرياضِ والبساتينِ المحفوفةِ بالرياضِ، في صورٍ بصريةٍ متحركةٍ ومتلونةٍ، تمتلئُ بالحيويةِ والجمالِ إذ يقولُ: (بحر الرجز)

محفوفــةُ القصــــورِ بالأشـــجارِ مَـوسُـوقَـــةٌ بسـائـــرِ الثــــمارِ[1]

ريـاضُـهـــا تُـزهِـــرُ كالجنـــانِ وأهلُـهـــا كالـحُـــورِ والوِلـــدانِ

لا نقــصَ فيهــا يــا أخــا الكــمالِ غـــيرَ بنائـهـــا عـلـــى الجــبالِ

يصورُ الشاعرُ تصويرًا بصريًا القصورَ تُحيطُها من أركانِها وزواياها جميعها الأشجارُ والرياضُ، في مشاهدَ مرئيةٍ في مكانٍ صنعتْه أيادٍ إنسانيةٌ ماهرةٌ ثم خصَّ الشاعرُ الأشجارَ المثمرةَ في إشارةٍ إلى خصوبةِ المكانِ وعطاءِ الأشجارِ التي تُحيطُ بتلك القصور التي أثقلتها الثمارُ الناضجةُ بدلالةِ العبارةِ: (مـوسُـوقَـةٌ بسـائـرِ الثـمارِ)، كأنَّ الشاعرَ يعلنُ أنَّ الأشجارَ تنتجُ ثمارًا بأنواعِها الصيفيةِ والشتويةِ ثم ينتقلُ إلى تشبيهِ الرياضِ المحيطةِ بتلك الأماكنِ فيجعلُها (كالجنان)، ويستدركُ بوعيٍ إنسانيٍّ ليشبِّه أهلَ تلك القصورِ والأماكنِ فيجعلهم (كالحورِ والولدان) وبذلك تتحققُ الرسائلُ البصريةُ التي يرسلُها الشاعرُ للمتلقي بعد أن أدركَ بصريًّا وذهنيًّا أن هذه القصورَ تعطي الناظرَ إليها رونقًا وجمالًا فضلًا عن أنها مبنيةٌ فوق الجبالِ بكفاءةٍ معماريةٍ ومهارةٍ بنائيةٍ، وبهذه التصويراتِ والتشبيهاتِ التي جاء بها الشاعرُ عن القصورِ فإنه يُعطي المتلقي أشكالًا

---

[1] الديوان: ص214.

جماليَّةً بصورٍ بصريةٍ عن تلك الأماكن وعن ((طريقِ هذا التراسل تتجردُ هذه المحسوساتُ عن حسيتها وماديتِها، وتتحولُ إلى مشاعرَ وأحاسيسَ خاصةٍ))[1]، تتفاعلُ مع عالمِ الطبيعةِ والقصورِ فوق قممِ الجبالِ، في مشهدٍ بصريٍّ له دلالاتُه الجماليةُ والنفسية في المتلقي.

ويمنحُ الشاعرُ بوعيٍ ذاتيٍّ تصويرًا حركيًّا نسقيًّا لصيرورةِ الجداولِ المتحركةِ، وهي تمرُّ بين الرياضِ، وتجري بين الأشجارِ، في مشاهدَ بصريةٍ يضفي عليها رؤيةً عيانيةً، تحضرُ في اللغةِ الشعريةِ إذ يقولُ: (بحر الكامل)

هـذي الجـداولُ كالخـلاخلِ تلتـوي ... فـي أسـوقِ الأشـجار والأسـحارِ[2]
أو كالأفـاعي البيـضِ تجـري خـيفةً ... مـن عقـربِ الـدلوِ المـدرِّ الجـاري
والـريـحُ طـارتْ بالـشـذاء كأنّـما ... بـاتـتْ مـن الأزهـار فـي أوكـار
وغَـدتْ تُرفـرفُ بيـن بانـات النقـا ... بجنـاحِهـا المسبـول بالأمـطـارِ
وفشَـتْ برائحـةِ الرياحيـنِ الصَّبا ... كـلُّ الـريـاحِ مـذيعـةُ الأسـرارِ
والرعـدُ قَعْـقعَ عنـدما سـاق الهـوى ... فـي درّةِ البـرقِ السـحابَ السـاري

يرسمُ الشاعر جداولَ الماءِ التي تجري في الرياضِ والبساتينِ رسمًا بصريًّا تلتوي فيه مجاريها التواءً مرئيًّا شبيهًا بالخلاخلِ التي تلبسُها المرأةُ، في مقاربةٍ بصريةٍ تحملُ دلالاتٍ جماليةً حسيةً لها تأثيرُها في المتلقي، وإذا كانت الخلاخلُ تلتوي في سيقان المرأةِ فإنَّ الجداولَ تلتوي في (أسْوق الأشجار) بملاحظةٍ بصريةٍ تكشفُ كفاءةَ التصويرِ باللغةِ الشعريةِ، ثم يصوّرُ الشاعرُ هذا الالتواءَ والجريانَ في وقتِ السحرِ، ليقيمَ توازنًا بين

[1] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 80.
[2] الديوان: ص136.

الحركةِ والمكانِ، وتوافقًا بين المتحرِّكِ والمُشاهِدِ في زمانٍ ومكانٍ محددينِ. ثم يشبِّه سرعةَ جريانِ الماءِ في هذه الجداولِ فيجعلُها (كالأفاعي البيض تجري خيفةً) في إشارةٍ إلى تدفقِ الماءِ بمنحنياتٍ متنوعةٍ، ومشاهدَ بصريةٍ ممتعةٍ لأنَّ الفعلينِ:(تلتوي وتجري) لهما دلالاتٌ بصريَّةٌ في عالمِ الواقعِ والصورةِ. ثم ينتقلُ الشاعرُ إلى تصويرِ حركةِ الريحِ طيبة الرائحةِ التي يُدركُها إدراكًا حسيًّا شبيهًا بالطائرِ الذي يطيرُ لكنَّ الريحَ تطيرُ بالشذاءِ، في صورةٍ حسيةٍ شميةٍ أما الطيورُ فإنها تتخذُ من الأزهارِ أوكارًا لها تستطيبُ رائحتها بدلالةِ الجملةِ الفعليةِ: (باتتْ من الأزهار في أوكار). ثم يصوّرُ كيف ترفرفُ هذه الريحُ (بين بانات القنا) ثم يجعلُ للريحِ جناحًا، وأن هذا الجناحَ مبللٌ بالأمطارِ، ثم ينتقلُ إلى الصورةِ الشميةِ (وفشت برائحة) وأن هذه الرياحَ أصبحتْ (مذيعة الأسرار)، ثم يوظفُ الصورةَ السمعيةَ في سياق: (والرعد قعقع)، وبتعددِ الأساليبِ التصويريةِ التي جاءَ بها الشاعرُ أعطى صورةً بصريةً لحركيةِ الجداولِ التي شبهَها بالخلاخلِ والأفاعي ثم أتى بالصورةِ الشمية كلُّ ذلك يُدللُ على جمالياتِ اللغةِ التصويريةِ التي سخرَها الشاعرُ في خروجِ السياقِ الحقيقيِّ إلى السياقِ المجازيِّ البصريِّ لهذه الروضيات.

ويجعلُ الشاعرُ من البرقِ حدثًا طبيعيًّا له صورتُه البصريةُ التي يوظفُها توظيفًا عيانيًّا في تصويرِ عوالمِ الطبيعةِ من السواقي والأشجارِ والنواعيرِ والدواليبِ التي تُنصبُ على ضفافِ الأنهارِ لنقلِ المياهِ بمشاهدَ بصريةٍ متحركةٍ إذ يقولُ:(بحر البسيط)

إغْمِدْ حسامَك يا برقًا برى كبدي فإنّ حالي مع الأيامِ مشهورُ[1]

---

[1] الديوان: ص121.

وإنــــي يامُـقَـيـــلات الـشـقـــيقِ إلى رؤيـاكـــم أرمــدُ العـيـنـيـــن مَـــضرورُ
وياحجولَ السواقي، حيـث ضعتُ شجىً عــليّ في سُـــوقِ أشـــجار الغضــا دوروا
هـل فـي النـواعيـرِ لــي جَـبْرٌ بأضْـلُعها؟ إنــي إلـيـهــا حَنِـــيُّ الظـهـــرِ مــكسورُ
أو فـي الـدوالـيـبِ مـن داءِ الزمــانِ دوا؟ فـإنــنـــي طــولَ عـمــريَ فيـــه مقهــورُ
أقسـمـــتُ بالتيـــنِ والـزيـتـــونِ إنّ بـــه للمُقـسـمِيـــن دثـــارُ الكَـــرم مـدثـــورُ

يصوّرُ الشاعرُ البرقَ بالسيفِ الذي له غمدٌ بالجملةِ الفعليةِ المتحركةِ: (إغمدْ حسامك يا برقًا) بدلالةٍ طلبيةٍ تحتوي تحولًا موضوعيًّا من القلقِ الذي تغلغَلَ في كبدهِ فأضناهُ، وأرهقَه إلى الرغبةِ الذهنيةِ والوجدانيةِ برؤيةِ شقائقِ النعمانِ رؤيةً بصريةً بدلالاتٍ لونيةٍ يتجاورُ فيها اللون الأحمرُ مع اللونِ الأسودِ بدلالةِ (مقيلات الشقائق). ثم يستحضرُ الشاعرُ في ذاكرتهِ الشعريةِ البصريةِ السواقيَ المائيةَ التي تخترقُ سوقَ أشجار الغضا موظِّفًا صورةَ النواعيرِ المائيةِ التي تنقلُ الماءَ من أرضٍ منخفضةٍ إلى أرضٍ مرتفعةٍ في حركةٍ دائريةٍ مرئيةٍ، تمثلُ دورةَ الحياةِ والخصوبةِ والنماءِ إذ يكشفُ الشاعرُ عن عواطفِه وأحاسيسهِ الوجدانيةِ التي يتوقُ بها إلى عوالمِ الطبيعةِ التي تحتضنُ شقائقَ النعمانِ، وحركةَ النواعيرِ والدواليبِ الهوائيةِ في مشاهدَ بصريةٍ لها سمةٌ جماليةٌ في العالمِ الواقعيِّ. ولا يغفلُ الشاعرُ توظيفَ أنواعٍ من الثمارِ كالتينِ والزيتونِ في قسمٍ شعريٍّ يرغبُ فيه بالوجودِ الهادئ في عالمِ الواقعِ والطبيعةِ في رحلةِ البحثِ عن الهدوءِ والطمأنينةِ.

وشكّلَ الشاعرُ من الروضةِ غنيةِ الثمارِ، كثيرةِ الألوانِ، والطيورِ المغردةِ مشاهدَ حسيةٍ بصريةٍ في صورٍ متناسقةٍ موضوعيًّا ودلاليًّا؛ إذ يقولُ: (بحر البسيط)

في روضةٍ عـندما غـنَّى الهـزارُ بها ... عـن المـزامـيرِ والعيدانِ أغـنانا[1]

وقـابـلَ التـينَ والزيتـون إذا رقـصـا ... نحـلاً وسِـدرًا وعـنّـابًا ورُمّـانا

نارًا جنى الصبُّ مذ صبَّ الحيا، وسقى ... نارِنْجنَـا، وشـفَـى بالمـاءِ مَرضانـا

شـقّ الشـقيـقُ به الأكـمامَ مـن طـربٍ ... وزرّرَ الـوردُ للأفـراحِ أردانـا

وجَلُّ نـارِ القِـرى كالجُـلـنـار بـهـا ... أورى وأشعـلَ للأضـيـاف نيـرانـا

ومـدّ إصْبَـعَهُ المنثـورُ في غَـضبٍ ... فـي عـينِ نـرجسِ زهـرٍ بـات سـهرانا

يجمعُ الشاعرُ في الروضةِ بين الصورةِ السمعيةِ المتحققةِ في (الهزارِ والمزاميرِ والعيدان) وبين الصورةِ البصريةِ المتحققةِ في ثمارِ الروضِ، في سياقِ تقابلاتٍ بصريةٍ، وتفاعلاتٍ إيقاعيةٍ، تظهرُ في الفعلينِ: (غنَّى ورقصَ) بدلالاتٍ تحملُ إشاراتٍ جماليةً في عالمِ الطبيعةِ والصورةِ الشعريةِ. ويوظفُ الشاعرُ الثمارَ الناضجةَ توظيفًا حسيًّا بصريًّا فيستحضرُ(التين والزيتونَ والسدرَ والعناب والرمانَ) التي يبني بها مشاهدَ لها قيمةٌ جماليةٌ، وقيمةٌ غذائيةٌ في الموصلِ في القرن الثاني عشرَ للهجرةِ. ولا يغفلُ الشاعرُ تزيينَ الروضةِ بأنواعٍ من الزهرياتِ لها دلالاتٌ لونيةٌ بصريةٌ مثل: (شقائق النعمان) بلونيه الأحمر والأسود، و(الورد) بألوانِه المتنوعةِ والمتعددةِ، و(النرجس) بلونيه الأبيض والأصفرِ مما يجعلُ الروضَ حديقةً من الألوانِ الطبيعيةِ الزاهيةِ، وصورٍ بصريةٍ رائقةٍ.

---

(1) الديوان: ص194.

الخاتمة

* سخرَ الشاعرُ قدراتِه الإبداعيةَ في توظيفِ اللغةِ توظيفًا شعريًّا مجازيًّا بالصورةِ البصريةِ إذ تنوعتْ أشكالُ البناءِ الشعريِّ وأنماطهُ التعبيريةُ التي نَظَمَ بهاعثمانُ بكتاش الموصليُّ التي ظهرتْ بها كفاءتُه اللغويةُ ومرجعياتُه التراثيةُ والثقافيةُ والأدبيةُ ليدركَ المتلقي أنَّ الصورةَ البصريةَ بمقوماتِها الموضوعيةِ، وسماتِها الحركيةِ واللونيةِ والضوئيةِ كانتْ متحققةً في شعرهِ ولا يكاد يخلو منها نمطٌ من أنماطِه الشعريةِ بوصفها منطلقًا موضوعيًّا وفكريًّا في التشكيل الجماليِّ بمستوياتها وأنساقها وتجلياتها العيانيةِ المباشرةِ والمضمرةِ فوظفَ الشاعرُ اللغةَ توظيفًا بصريًّا مرئيًا في مخاطبةِ الآخر، ورسمِ مايتخيلُه في لوحاتٍ جماليةٍ بصريةٍ، تكسرُ أفقَ توقعاتِ المتلقي في تلقي الصورِ البصريةِ موضوعيًّا وجماليًّا في معطياتٍ إنسانيةٍ متصلةٍ بالشخصية السياسيةِ والمرأةِ والطبيعةِ.

* إنَّ الصورةَ البصريةَ عند الشاعرِ عثمان بكتاش الموصليِّ ذاتُ قيمةٍ جماليةٍ، ونمطٍ لغويٍّ تركيبيٍّ مكوَّنٍ من أشكالٍ وأنساقٍ متغلغلةٍ في الصورةِ الحسيةِ، لأنَّ أغلبَ الصورِ البصريةِ التي شكلَها الشاعرُ منَ المعاني والقيم والمشاهداتِ التي يمتصُّها من الواقعِ والتراثِ والذاكرةِ والخيالِ الناشطِ والتصوراتِ الذهنيةِ التي تولدتْ منها الآفاقُ البصريةُ لتُصبحَ المادياتُ والمتخيَّلاتُ من عوالمِ الصورةِ الحسيةِ في عالمِ الشاعرِ.

* اتسمتْ الصورةُ البصريةُ في تجسيدِ الشخصيةِ السلطويةِ الجليليةِ في شعرِ عثمان بكتاش الموصليِّ بالتوافقِ الموضوعيِّ والتكافؤ الأخلاقي، إذ حضرت الشخصيةُ في المشهدِ الصوريِّ حضورًا واقعيًّا فاعلًا في عالمٍ مُتحركٍ في الوجودِ العيانيِّ في الحياةِ السياسيةِ في الموصل في النصف الثاني من القرن الثاني عشر، والربع الأول من القرن

الثالث عشر للهجرة، و كان لها حضورٌ موضوعيٌّ في شعره فتغلغلتْ تغلغلاً بصريًّا في مُخيِّلتِه وبكفاءته اللغويةِ والأدبيةِ وظّفَ سماتِها بماديّاتها ومعنوياتها وتراكيبها وتجاذباتها وجزيئاتها في رسمِ صورٍ بصريةٍ، تحولَ بها الشاعرُ إلى مفكرٍ ومثقفٍ بالقصيدةِ والصورةِ والرؤيةِ الموضوعيةِ التشكيليةِ التي لها القدرةُ على تحفيزِ وعي المتلقي،وتنشيطِ مُدركاتِه الذهنيةِ إذ أحدثتْ الشخصيةُ الجليليةُ معطياتٍ معنويةً تُضافُ إلى الصورةِ البصريةِ برفدها بالمُحفزاتِ الماديةِ والمعنويةِ والجماليةِ والموضوعيةِ وبواعثِها النفسيةِ والوجدانيةِ.

*أبرزَ الشاعرُ الشخصيةَ الجليليةَ في سياقِ سردِ دلالاتِها القياديةِ السلطويةِ والاجتماعيةِ التي شكلَ منها صورًا بصريةً بمفرداتٍ لغويةٍ مترابطةِ الحواسِّ فأظهرَ فروسيةَ الشخصيةِ الجليلية وعطاءها في بناءِ موضوعِ الصورةِ البصريةِ في ديوانه إذ رسمَها بوعيِهِ وذهنِهِ مُستحضرًا موجوداتٍ ماديةً مثل توظيفِ الطبيعةِ الصامتةِ والمتحركةِ لتظهرَ الشخصيةُ متحركةً مابين غيثٍ للمغيثِ وما بين سيفٍ على رقابِ الأعداءِ في مشاهدَ يُوظفُ فيها الألوانَ والأضواءَ، ويُجسدُها تجسيدًا حركيًّا بصورٍ بصريةٍ أشيعُها شموليةُ الغيثِ والبحرِ والخصبِ والنماءِ في الربيعِ في الكرمِ والعطاءِ الجليليِّ في الوجودِ الواقعيِّ ليقارنَ مقارنةً بصريةً بين الغيثِ بالنماءِ والشخصية الجليليةِ في الجودِ الذي تُخصبُ به النفوسُ؛ إذ يُصوِّرُ الشاعرُ الشخصيةَ الجليليةَ تخوضُ حروبًا تحضرُ في سياقاتِها الثنائياتُ الضدية التي أظهرت كفاءةَ الشخصيةِ ومهارتَها في السيفِ والفعلِ والقولِ السديد.

*شكلَّت المرأةُ حضورًا حسيًّا حقيقيًّا ومجازيًّا في شعرِ عثمان بكتاش الموصليِّ من حيثُ الوجودُ الواقعيُّ، والبناءُ الشعريُّ في تشكيلِ الصورةِ البصريةِ التي تتجلَّى

مشاهدُها عيانيًّا بتوظيفِ الشاعرِ لحركاتِها وأعضائها و كلامِها فوقف على كلِّ فعلٍ أو حركةٍ أو صوتٍ، أو صورةٍ حسيةٍ تصدرُ منها يحضرُ فيها الجمالُ والغوايةُ والحسنُ والغنجُ الذي يبعثُ على التمعنِ البصريِّ والذهنيِّ، فصورةُ المرأةِ البصريةُ عند عثمان بكتاش الموصليِّ من أكثر الصورِ الشعريةِ تأثيرًا نفسيًّا ووجدانيًّا وموضوعيًّا في وجدانهِ الشعريِّ ووجدان المتلقي معًا فقد تناولها تناولاً معنويًّا حسيًّا واصفًا جمالَها ومفاتنَها باللغةِ الشعريةِ المجازيةِ وآفاقِها البصريةِ حتى صاغَ بمهارتِه صورًا بصريةً تشكَّلتْ منها مشاهدُ حسيةٌ بآفاقٍ دلاليةٍ ضوئيةٍ وحركيةٍ ولونيةٍ في أنساقٍ بصريةٍ لها وجودٌ واقعيٌّ أومتخيَّلٌ في تجسيدِ مقوماتِها الجسديةِ الفاتنةِ شعريًّا وخياليًّا، ومن خلالِ كينونتها الماديةِ والمعنويةِ، وصورتِها الجماليةِ الحقيقيةِ أو الذهنيةِ في شكلِها وصوتِها وحركاتِها ولونِها وأزيائِها الفاتنةِ شكّلَ الشاعرُ صورَه البصريةَ بوعيه وإدراكهِ الحسيِّ والجماليِّ بتوظيفِ الأعينِ والخالِ في الخدِ والجبينِ العريض فاستحضرَ الظبيَ بدلالاتٍ حسيةٍ، ووظفَ اللونَ في تجسيدِ صورتِها فاستحضرَ الجواهرَ في الكشفِ عن جمالياتِها الحسيةِ البصريةِ بتوظيفِ القيمِ المعنويةِ والعواطف والمشاعرِ الوجدانيةِ كالشوقِ والوصلِ والشكايةِ توظيفًا بصريًّا أمّا المادياتُ فقد أضفى عليها أجمل ما في الطبيعةِ من الموجودات العطرية والشمية واللونيةِ، ووظفها توظيفًا حركيًّا بصريًّا عيانيًّا فاستحضرَ الحدثَ والشخصيةَ والزمانَ والمكانَ في بناء المشهدِ البصريِّ الذي تتمحورُ فيه المرأةُ في عالمِ الواقعِ والشعرِ والطبيعةِ.

*شكلت عوالمُ الطبيعةِ والروضياتِ نمطًا حسيًّا عيانيًّا في شعرِ عثمان بكتاش الموصلي، تلامسُ كوامنَ النفسِ الإنسانيةِ فشعرهُ قد صوَّر الجمالياتِ الشتائيةِ والربيعيةِ

تصويرًا بصريًّا متأنقًا فجعلَ من الطبيعةِ الساكنةِ لسانًا ناطقًا يُحاكي الآخرَ الإنسانيَّ في تشكيلاتهِ البصريةِ وجعلَ من الطبيعةِ وعوالِمِها مرآةً تعكسُ الرؤيةَ الحسيةَ بقدرتِه الشعريةِ البصريةِ التصويريَّةِ التي يُوظفُ فيها الشاعرُ بسلاسةٍ وعذوبةٍ عالمَ الموجوداتِ الماديةِ في تصويره اللغويِّ للمدركاتِ الطبيعيةِ المرئيةِ تصويرًا عيانيًّا، فعبّرَ بعوالمِ الطبيعةِ عن أحزانهِ وأتراحِه، وعما يجولُ في مخيّلته فصوَّرَ الطبيعةَ المتحركةَ والساكنةَ، وشكَّلَ من معطياتِ الطبيعةِ الحسيةِ صورًا بصريةً نظمَها، وركَّبها في نسقٍ لغويٍّ جماليٍّ فترجمَ إحساسَه وشعوره بالطبيعةِ إلى صورٍ بصريةٍ مباشرةٍ، فاللونُ لم يكن غائبًا عن شعرِه في عالمِ الطبيعةِ بل وظفَه توظيفًا بصريًّا في تشخيصِ الروضياتِ، وما تحتويهِ من الأزهارِ والورودِ و الأشجارِ والثمارِ والأنهارِ فقد أُغرمَ الشاعرُ بعالمَ الربيعِ فصورَه في إقباله إقبالاً بصريًّا بلغةٍ شعريةٍ ثُمّ صوّرَ بدقةٍ عاليةٍ تساقطَ حباتِ الأزهارِ من أغصانِ الأشجار، وتراقصَ الغصونِ تراقصًا حركيًّا في ظلالِ الروضياتِ الربيعيةِ بعد أن أقامَ حوارًا بصريًّا وسمعيًّا متخيَّلًا بين الموجوداتِ ثم صوّر تفتحَ الورود تفتّحًا بصريًّا ليجمعَ جمعًا جماليًّا بين جمالياتِ الرياضِ وبين زخاتِ المطرِ الربيعيِّ وليوظفَ ريحَ الصَّبا توظيفًا حسيًّا وشميًّا بعد أن صوّرَ عوالمَ الطيورِ ذوات الأصواتِ العذبةِ في التغريدِ في فصلِ الربيع، وهي تحفُ بالحدائق فرسمَ إقبالَ فصلِ الشتاءِ ونزولَ الثلجِ وغيابَ الشمسِ وأشعتِها الدافئةِ، ولم يغفل الشاعرُ الحوارَ الضمنيَّ بين الآس والبنفسجِ وشائقِ النعمانِ بمناظرةٍ شعريةٍ جماليةٍ بين الموجوداتِ في عالمِ الروضياتِ الزهريةِ بكفاءةٍ ومهارةٍ لها قيمةٌ جماليةٌ وموضوعيةٌ...



المصادرُ والمراجع

أولا: الكتبُ المطبوعةُ

ثانيًا: الرسائل والأطاريح الجامعية

ثالثًا: الدوريات(البحوث والدراسات)



أولا: الكتب المطبوعة.

* الاتساع التصويري في الشعر العربي: د. خالد بن ناصر الجميحي، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،2019 م.

* أثر التميز الفني في شعر الغزل العذري:أسيل محمد، دار الرضوان، عمّان- الأردن، ط1، 2016 م.

* الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان،1990م.

* الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في شعرية الشكل الشعري المعاصر: د. عبد الناصر هلال، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط2، 2018م.

* انفتاح النص البصري (دراسة في تداخل الفنون التشكيلية): صدام الجميلي، دارالفيصل، جدة، المملكة العربية السعودية، 1993،

* البديعيات في الأدب العربي نشأتها – تطورها – أثرها: علي أبوزيد،عالم الكتب، ط 1، بيروت، لبنان، 1983م.

* البطل في الشعر الأموي: شادان جميل عباس، دار غيداء، عمان،الأردن، ط1،2017م.

* البند في الأدب العربي (تاريخه ونصوصه): عبد الكريم الدجيلي، مطبعة المعارف، بغداد، 1378هـ –1959 م.

* تاريخ الموصل: سعيد الديوه جي،المجمع العلمي العراقي، بغداد العراق، ط 1، 1982م.

* التجربة الشعرية عند ابن المقرب: د. عبده عبدالعزيز قلقيله، منشورات النادي الأدبي،الرياضِ، السعودية، ط1، 1986 م.
* التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث: د.محمد الصفرني، منشورات ا لنادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008م.
* التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي(شعر عبد القادر القط نموذجًا): د.حافظ المغربي، منشورات النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011م.
* التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا: محمد صابر عبيد، دارنينوىٰ، دمشق – سوريا، ط1،2011م.
* التصوير الشعري: د.عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر-- 2000م.
* التصوير الفني في شعر العميان: جهاد رضا، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2011 م.
* التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: د. مصطفىٰ السعدني، دار المعارف القاهرة، مصر، (د – ت).
* التصوير والحياة: د. محمد نبهان سويلم،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،ا لكويت، 1978 م.
* جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم(شعر صدر الإسلام أنموذجًا): د.سمر الديوب، منشورات أرواد، طرطوس – سوريا، ط1،2013م.

* جمالية الصورة (في جدلية العلاقة بين التشكيل والشعر):كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2011 م.

* جماليات الصورة في السيميوطيقا والفنيومنيولوجيا: د.ماهر عبد المحسن، وزراة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافةِ، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.

* جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية تجَار الدقل –المرفأ البعيد): مهدي عبدي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

* جماليات المكان في الشعر العباسي: د.حمادة تركي زعيتر، دار الرضوان، الأردن،2013م.

* جماليات المكان في قصص سعيد حورانية: محبوبة محمدي محمد آبادي منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2011م.

* الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص): د.عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، بيرت، لبنان، ط1، 1999 م.

* الخيال الشعري عند العرب:أبوا لقاسم الشابي، منشورات هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط 1،2012م.

* دلالة الصورة الحسِّية في الشعر الحسيني: د.صباح عباس كنوز، منشورات كربلاء، العتبة الحسينة، العراق، ط1، 2013 م.

* ديوان البوصيري، تحقيق: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1955م.

* ديوان الموشحات الموصلية:محمد نايف الدليمي، منشورات دارالكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، 1975 م.
* الروضُ النَّضِرُ في ترجمةِ أدباءِ العَصر:عصام الدين عثمان بن علي بن مراد العمري (1134 – 1184 هـ)، ت: الدكتور سليم النعيمي،المجمع العلمي العراقي – بغداد،العراق، ط1،1975 م.
* سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر: أبو الفضل محمد خليل بن علي المرادي (ت1206هـ)، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، مصر، ط3، 1988م.
* سيمياء المرئي: جان فونتاني، ترجمة: د. علي أسعد، منشورات دار الحوار، سوريا، 2003م.
* الشخصية في ضوء علم النفس: محمد محمود عبد الجبار الجبوري، دار الحكمة، بغداد، العراق،1990م.
* شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي –القرن السادس نموذجًا:د.بهاء حسب الله، دارا لوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006 م.
* الشعر العباسي والفن التشكيلي: د. وجدان المقداد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا، 2011م.
* الشعر العراقي في العصر الوسيط والعثماني (حيوية الرؤية والمصطلح)،أ.د. شريف بشير أحمد، دار تموز، دمشق، سوريا، ط1، 2021 م.
* الشعر العربي في العراق في القرن الحادي عشر للهجرة (دراسة نقدية– أسلوبية): أ.د.شريف بشير أحمد، منشورات دار غيداء، عمان،الأردن، ط1، 2019م.

* الشعر في الموصل في القرن الثاني عشر للهجرة(دراسة في الرؤية الموضوعية والتشكيل الشعري): أ.د. شريف بشير أحمد، دار رسلان، دمشق، سوريا، 1 202م.
* شعر النابغة الجعدي، تحقيق: عبد العزيز رباح، دمشق، سوريا، ط1، 1964م.
* شُمامةُ العَنبرِ والزَّهر المُعنبر : محمد بن مصطفى الغلامي، تحقيق: د.سليم النعيمي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد،العراق، 1977 م.
* الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (د – ت)
* الصورة البصرية في شعر العميان: د. عبدالله المغامري الفيفي، منشورات النادي الأدبي، الرياض،السعودية، ط1، 1986م.
* الصورة البصرية والرؤية الموضوعية قراءة تناصية في شعر شهاب الدين الموسوي(ت1087هـ):أ.د. شريف بشير أحمد، تموز، دمشق، سوريا، ط1، 2022 م
* الصورة الشعرية: سي دي لويس،ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1982 م.
* الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1994م.
* الصورة الشعرية والرمز اللوني دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، (د-ت)
* الصورة الشعرية ونماذجها في إبداعِ أبي نواس: د. ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982 م.

* الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992 م.

* الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي: د. عصام لطفي الصبَّاح، دار زهدي، عمَّان، الأردن ط 1، 2016 م.

* الصورة الفنية في المفضليات: د. زيد محمد بن غانم الجهني، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1425هـ.

* الصورة اللونية في الشعر العماني الحديث: سالم بن ناصر بن سالم الجديدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014 م

* الصورة المحلية بين الرؤيا اليومية والبعد العلامي (قراءة في الأنموذج الشعري):د.عبد المحسن الفرطوسي، تقديم: د. مشتاق عباس معن، دار الرضوان، عمان- الأردن، ط1، 2015م.

* صورة المرأة في الشعرالأندلسي:د.سليمان القرشي، دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2015م.

* الصورة والبناء الشعري: د.محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت)

* الضوء والظل بين فني الشعر والتصوير: رُلى عدنان الكيال، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

* الطبيعة (جماليات الرؤية والتشكيل) في الشعر الموصلي في القرن الثاني عشر للهجرة: أ.د. شريف بشير أحمد، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، نينوىٰ، العراق،2020م.

* الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 2004 م.
* الطبيعة في القرآن الكريم:د.كاصد ياسر الزيدي، دار الرشيد، بغداد، العراق،1980 م.
* طوق الحمامة في الألفة والألاف: أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1987 م.
* عصر الصورة السلبيات والإيجابيات: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2005 م.
* العلامة البصرية والبنى الرامزة (قراءات في شعر عبدالهادي الفرطوسي وسردياته):أ.د.عباس محمد رضا، دارتموز، دمشق، سوريا، ط1، 2012م.
* علم نفس الشخصية: أ.د. محمد شحاته ربيع، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2013 م.
* عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا،القاهرة، مصر، ط4، 2002م.
* غاية المرام في تاريخ محاسن بغداد دار السلام: الشيخ ياسين بن خيرالله العمري الخطيب الموصلي، دار منشورات البصري، بغداد، العراق 138 8 هـ / 1968 م.
* غزل الشواعر في العصر العباسي (أنماطه وخصائصه):د.مثنى عبدالله جاسم، تقديم أ.د.منتصر عبد القادر الغضنفري، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1، 2014م.

* الغزل في الشعر العربي: سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان،(د.ت).
* فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيّان التوحيديِّ: د.حسين الصديق، دارالقلم العربي – دار الرفاعي، حلب، سوريا، ط1، 2003م.
* فلسفة الصورة بين الفن والتواصل:عبد العالي معزوز،الدار البيضاء- المغرب،2013 م.
* فن التقطيع الشعري والقافية: د.صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المتنبي، بغداد،العراق، ط5، 1977.
* فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إيليا حاوي، دار الشرق الجديد – بيروت، لبنان،ط1، 1960م.
* فنيات التصوير في شعر الصنوبري: د.على إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 2000 م.
* في تشكيل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية معاصرة): عبد القادر الرّباعي، الأهلية للنشر والتوزيع،عمّان، الأردن، ط1، 1998م.
* في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية: د. ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.
* قراءة الصورة وصورة القراءة: د. صلاح فضل، دارا لشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.
* كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف،القاهرة، مصر، ط2، 1988م.

* اللغة في شعرية محمود درويش: سفيان الماجدي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017م.
* اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب،عالم الكتب،القاهرة، مصر.، ط 1997،2 م.
* مرجعية الصورة في شعر الطبيعةِ في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة (نحو اعتماد المرجعية أساسًا نقديًّا): د. لمياء عبد الحميد القاضي، مكتبة الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2012 م.
* مسائل فلسفة الفن المعاصر: جوي وجان ماري، ترجمة: سامي الدردبي، دارا لفكر العربي، مصر، 1948م.
* المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة): يونس طُركي سلوم البجاري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
* ملامح الفن التشكيلي في الشعر الأندلسي:أ.د.صالح الويس، دار ماشكي، الموصل، العراق، ط1أ2021م.
* منهل الأولياء ومشرب الأصفياء من سادات الموصل الحدباء: محمد أمين بن خير الله العمري، تحقيق: سعيد الديوه جي، مطبعة الجمهورية، الموصل، العراق، 1967م.
* الموصل في العهد العثماني فترة الحكم المحلي 1139-1241هـ - 1726م- 1834م: عماد عبدالسلام رؤوف، مطبعة النجف الأشرف، العراق، ط 1،1997م.
* النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة، مصر،1997م.

* النقد الفني: د. نبيل راغب، مكتبة مصر ،القاهرة، مصر، 2008م.
* هوية المكان وتحولاته (قراءة في رواية طوق الحمام): د.إيمان جريدان، دار الكافي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2021م.

ثانيًا: الرسائل والأطاريح الجامعية

* التوظيف الفني للون في شعر السري الرفاء: حمد محمد فتحي الجبوري،أطروحة، بإشراف: أ.د.عبد الله محمود طه المولى،كلية الآداب جامعة الموصل، العراق،2014.
* جماليات المكان في الشعر العراقي الحديث سعدي يوسف نموذجًا: مرتضى حسين علي حسين، رسالة ماجستير، بإشراف:محمد عزالدين المناصرة، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة فيلادلفيا، الأردن،2016 م.
* الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها):عامر بن محمد، رسالة ماجستير، بإشرافِ أ. د. لخضر بركة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلاني الياس/ سيدي بلعباس،2016 م.
* ديوان عثمان بكتاش الموصليّ (ت1222هـ) تحقيق: أحمد حسين محمد الساداني، (أطروحة دكتوراه) بإشراف أ.د. عبد الوهاب محمد علي العدواني، كليةا لآداب – جامعة الموصل، العراق، 1996م.
* الرؤية الموضوعية في شعر راجح الحلي (ت 627 هـ) دراسة نقدية: مروة فوزي محمد صالح الجميلي، اطرواحة دكتوراه، بإشراف: أ.د. شريف بشير أحمد، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2021م.

* الصورة الحسية في شعر شهاب الدين التلعفري: مروة فوزي محمد صالح، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.د. شريف بشير أحمد،كلية الآداب،جامعة الموصل، 2017م.
* الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي: أُسامة محمد مصطفى القطاوي، رسالة ماجستير، بإشراف: أ.د. نبيل خالد أبوعلي، كلية الآداب، الجامعة الأسلامية، غزة – فلسطين، 2017 م
* الصورة في شعر ابن دانيال الموصليّ: مُلبي فتحي أحمد عيدان، رسالة ماجستير بإشراف أ.د. شريف بشير أحمد، كلية الآداب – جامعة الموصل،2012 م.
* صورة المرأة في شعر أبي فراس الحمداني (دراسة موضوعاتية فنية):عبلة بوغاغة، رسالة ماجستير بإشرافِ: د.عيسى مدور، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر،الجزائر، 2011 م.

ثالثًا:البحوث والدوريات

* البطل في شعر علي بن خلف الحويزي (ت1088هـ): د. شريف بشير أحمد، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية جامعة الموصل، العراق،مجلة 8، العدد 2، لسنة 2009م.
* تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر: د. حنان بومالي، مجلة جامعة محمد خضير، العدد(23)، سكرة،الجزائر، 2018م.
* التناص في شعر الغزل الأموي:أ.م.د. دلال هاشم كريم، مجلة جامعة سامراء، كلية التربية، العراق، المجلد 9/ العدد 33/ السنة التاسعة – نسيان 2013م.

* شعر الصيد والطرد في الموصل أرجوزة عثمان بكتاش الموصلي (ت 1222هـ) أنموذجًا: أ.م.د. أحمد حسين محمد الساداني مجلة دراسات موصلية، العدد (43)، ذو الحجة 1434 هـ/ تشرين الأول 2013 م.